

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

**Departamento de Dibujo I
(Dibujo y Grabado)**



TESIS DOCTORAL

La serigrafía artística en Portugal

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Joana Félix Mink

Directores

Marta Aguilar Moreno
Cristina Azevedo Tavares

Madrid, 2016



LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL

Joana Félix Mink

Directoras
Marta Aguilar Moreno
Cristina Azevedo Tavares



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Dibujo I
(Dibujo y Grabado)

LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL

Joana Félix Mink

Directoras

Marta Aguilar Moreno
Cristina Azevedo Tavares



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Departamento de Dibujo I

(Dibujo y Grabado)

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer, en primero lugar, a mi hermana Inês Félix por su generosidad e inestimable ayuda en la construcción de la BDSAP, y a João Fernandes por su apoyo siempre que teníamos dudas. A Jared Mink por estar a mi lado en esta travesía.

A la Fundação para a Ciência e a Tecnologia por la beca doctoral. A mis directoras, Marta Aguilar Moreno y Cristina Azevedo Tavares.

A los profesores José Quaresma, António Canau y José-Augusto França. A Margarida Saraiva, del Museu de Arte de Macau; a Patrícia Rosas, del Centro de Arte Moderna-Fundação Calouste Gulbenkian; a Isabel Corte Real, de la Caixa Geral de Depósitos; a Helena Abreu, del Museu de Arte Contemporânea-Fundação de Serralves; a Mafalda Simões, de los Artistas Unidos; a Arlete Alves y Pedro Proença, de la Galeria 111; a Sandra Brás Santos, del Centro de Documentação e Investigação Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva; a João Prates, del Centro Português de Serigrafia; a Teresa Albuquerque, de la Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses; a Laura Afonso y a Aura Ribeiro. A los serígrafos António Inverno, Carlos Lacerda y Jorge Bastos; al litógrafo Humberto Marçal; a los artistas Ana Vieira, Armando Alves, Artur Rosa, Guilherme Parente, Henrique Silva, Julião Sarmento, Lourdes Castro, Man, Nikias Skapinakis, Sérgio Pinhão, Sérgio Pombo, Teresa Magalhães y Vítor Pomar.

Por último, quisiera expresar mi agradecimiento y homenaje póstumo a los artistas Dacos (1940-2012), Eduardo Nery (1938-2013), Nadir Afonso (1920-2013) y Espiga Pinto (1940-2014).

a Jared y Luísa

ÍNDICE

ÍNDICE.....	V
ÍNDICE DE IMÁGENES	XI
ABREVIATURAS	XV
RESUMEN EN ESPAÑOL	XVII
RESUMO EM PORTUGUÊS.....	XIX
ENGLISH ABSTRACT	XXIII
INTRODUCCIÓN	1
OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y ORGANIZACIÓN DE LA TESIS	1
I - LA BASE DE DATOS DE LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL.....	9
ESTRUCTURA, FUNCIONAMIENTO Y FUNCIONALIDADES DE LA BDSAP.....	11
MENÚS DE LA BDSAP	15
2.1 MENÚ PRESENTACIÓN	15
2.2 MENÚ CONSULTAR.....	17
2.2.1 Búsqueda simple.....	19
2.2.2 Búsqueda avanzada.....	25
2.2.3 Búsqueda específica.....	32
2.3 MENÚ EDITAR.....	35
2.3.1 Formularios del menú Editar	37
2.3.1.1 Ficha de artista	37
2.3.1.2 Ficha de serigrafía	38

2.3.1.3 Ficha de inscripción	43
2.3.1.4 Ficha de exposición	45
2.3.1.5 Ficha de bibliografía.....	46
2.3.1.6 Lista de editores, Lista de impresores y Lista de colecciones	47
2.3.1.7 Fichas de relación: serigrafía/bibliografía, serigrafía/exposición, exposición/bibliografía y artista/bibliografía	48
2.3.2 Informes de las fichas	51
2.3.3 Botones de control de los formularios	51
2.3.4 Botones de acceso rápido de los formularios.....	52

II - ANÁLISIS DE LOS DATOS REGISTRADOS EN LA BASE DE DATOS DE LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL55

COLECCIONES REGISTRADAS EN LA BDSAP 57

3.1 COLECCIONES INSTITUCIONALES.....	59
3.1.1 Museu de Arte Contemporânea-Fundação de Serralves	59
3.1.2 Centro de Arte Moderna-Fundação Calouste Gulbenkian	63
3.1.3 Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses	68
3.1.4 Coleção Manuel de Brito	69
3.1.5 Caixa Geral de Depósitos.....	73
3.1.6 Museu de Arte de Macau	77
3.1.7 Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian.....	80
3.1.8 Museu Municipal Martins Correia.....	80
3.2 COLECCIONES PRIVADAS	82
3.2.2 Colección de Manuel Maria Ferreira Rodrigues.....	82
3.2.3 Colección de Henrique Silva	84
3.2.1 Colección de Aura Ribeiro.....	85
3.2.4 Colección de Teresa Magalhães.....	86
3.2.5 Colección de Eduardo Nery	87

SERIGRAFÍAS Y ARTISTAS REGISTRADOS EN LA BDSAP 91

4.1 LOS AÑOS 50 Y 60: CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS.....	95
4.1.1 Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: el inicio del grabado contemporáneo y su relación con el neorrealismo	109
4.1.2 Hansi Staël: las primeras serigrafías editadas por la Gravura-SCGP.....	115
4.1.3 Las exposiciones con estampas serigráficas	118
4.1.4 <i>Bicórnio</i> y <i>Tricórnio</i> : dos cubiertas en serigrafía	124
4.1.4.1 Las primeras serigrafías y el Grupo Surrealista de Lisboa	124
4.1.4.2 El Taller de Roberto Araújo	129
4.1.5 Vieira da Silva: las serigrafías estampadas en el Taller KWW	131
4.1.6 KWW (1958-1964): el grupo y la revista	137
4.1.7 Lourdes Castro: la serigrafía en las primeras sombras proyectadas.....	146

4.1.8 René Bertholo: la serigrafía como proyecto	148
4.1.9 Henrique Silva y Eduardo Luiz: las serigrafías realizadas en París.....	152
4.1.10 António Quadros.....	156
4.1.11 Manuel Cargaleiro: la influencia del azulejo tradicional portugués	159
4.1.12 Espiga Pinto: entre la tierra y el cosmos	162
4.1.13 Armando Alves.....	166
 4.2 LOS AÑOS 70: CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS.....	169
4.2.1 La proliferación de la serigrafía durante la primera mitad de la década de los setenta.....	176
4.2.2 La desvalorización de la serigrafía durante la década de los setenta. Serigrafía original y serigrafía de reproducción	180
4.2.3 La Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: la reaparición de la serigrafía.....	185
4.2.3.1 El curso de iniciación a la serigrafía.....	187
4.2.3.2 João Hogan y Vítor Fortes: el taller de serigrafía.....	190
4.2.3.3 Humberto Marçal: el impresor de las <i>Requiem</i> de Fernando Calhau	191
4.2.3.3 Ediciones de la Gravura-SCGP	192
4.2.3.4 Artistas editados por la Gravura-SCGP.....	194
Sérgio Pinhão: el color como forma	194
Fernando Calhau: el cuadrado, el negro y la serie	198
Julião Sarmiento: la serigrafía como un modo de alejarse de la manufactura	204
Man: del círculo al cubo	207
Vítor Fortes	211
Guilherme Parente	214
Rocha de Sousa, António Mendes, Ana Vieira, Artur Rosa y Eduardo Nery: la maqueta como abordaje a la serigrafía	217
Nadir Afonso: la serigrafía en cuanto reproducción de pinturas	228
4.2.4 Los talleres de serigrafía.....	230
4.2.4.1 Taller António Inverno.....	234
<i>Seara Nova</i> : los pósteres serigráficos	239
4.2.4.2 Taller Carlos Lacerda.....	242
4.2.5 Galerías: exposiciones y ediciones de serigrafía	245
4.2.5.1 Galeria 111	245
Costa Pinheiro: La serie del <i>universonauta</i>	247
António Palolo: las bandas de color	249
Nikias Skapinakis: La <i>Cesta de Deméter</i>	252
Lourdes Castro: las serigrafías sobre <i>rodhoid</i>	255
4.2.5.2 Kompass: la masificación de la serigrafía	258

Eduardo Luiz: el <i>trompe l'oeil</i> en la representación	262
Júlio Pomar: la temática de <i>Eros</i>	264
Marcelino Vespiera y José Rodrigues	267
4.2.5.3 Exposiciones de serigrafía en la década de los setenta	268
IMPRESORES REGISTRADOS EN LA BDSAP	273
5.1 ARTISTA-SERÍGRAFO Y TÉCNICO-SERÍGRAFO	276
5.2 LOS IMPRESORES: ARTISTAS Y TÉCNICOS	279
5.3 DESARROLLO TÉCNICO DE LA SERIGRAFÍA EN PORTUGAL	282
EDITORES REGISTRADOS EN LA BDSAP	291
6.1 EDICIONES LIMITADAS Y «PRUEBAS JUSTIFICADAS Y FIRMADAS»	291
6.2 LOS EDITORES: ARTISTAS, INSTITUCIONES Y EMPRESAS	295
CONCLUSIONES	303
LISTA DE REFERENCIAS CITADAS	311
BIBLIOGRAFÍA	331
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	331
TEXTOS EN CATÁLOGOS	333
ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PERIÓDICOS	339
MANUALES Y LIBROS TÉCNICOS	342
PUBLICACIONES CON SERIGRAFÍAS	343
CATÁLOGOS CON REPRODUCCIONES O REFERENCIAS DE SERIGRAFÍAS	344
OTROS CATÁLOGOS	349
TESIS DOCTORALES Y DE MAESTRÍA	352
ENTREVISTAS, CONVERSACIONES Y CUESTIONARIOS	353
CONGRESOS	356
DOCUMENTALES	356
INFORMES, DOCUMENTOS Y CARTAS	356
BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y COLECCIONES EN LA WEB	357
OTRAS PÁGINAS WEB	359

ANEXOS	361
LISTA DE SERIGRAFÍAS REGISTRADAS EN LA BDSAP	363
ENTREVISTAS	373
JULIÃO SARMENTO — ENTREVISTA PRESENCIAL, CASCAÍS: TALLER DEL ARTISTA, 16 DE JUNIO, 2008.....	373
HUMBERTO MARÇAL — ENTREVISTA PRESENCIAL, LISBOA: CENTRO PORTUGUÊS DE SERIGRAFIA, 27 DE MARZO, 2008	378
DACOS — CUESTIONARIO VÍA CORREO ELECTRÓNICO, 11 DE JUNIO, 2008.....	382
HENRIQUE SILVA — ENTREVISTA VÍA SKYPE, 7 DE OCTUBRE, 2011	383
TERESA MAGALHÃES — ENTREVISTA PRESENCIAL, LISBOA: TALLER DE LA ARTISTA, 9 DE MAYO, 2011.....	388
EDUARDO NERY — ENTREVISTA PRESENCIAL, LISBOA: TALLER DEL ARTISTA, 11 DE JUNIO, 2008	391
GUILHERME PARENTE — ENTREVISTA PRESENCIAL, LISBOA: TALLER DEL ARTISTA, 21 DE SEPTIEMBRE, 2011.....	410
AURA RIBEIRO (SOBRINA DE CARLOS RIBEIRO) — ENTREVISTA PRESENCIAL, LISBOA, DÍA 27 DE MARZO, 2012.....	421
ANA VIEIRA — CUESTIONARIO VÍA CORREO ELECTRÓNICO, 22 DE ABRIL, 2011	423
MAN — ENTREVISTA PRESENCIAL, CASCAÍS: TALLER DEL ARTISTA, 6 DE DICIEMBRE, 2010	424

ÍNDICE DE IMÁGENES

1 – Ventana principal de la BDSAP.	12
2 – Menú <i>Presentación</i> de la BDSAP.....	14
3 – <i>Búsqueda simple, Búsqueda avanzada y Búsqueda específica</i> del menú <i>Consultar</i> en la BDSAP.....	16
4 – Informes de la <i>Búsqueda simple</i> del menú <i>Consultar</i> en la BDSAP.....	18
5 – Fragmento del <i>Informe de serigrafías organizadas por artistas</i> , de la <i>Búsqueda simple</i> del menú <i>Consultar</i> , en la BDSAP.....	20
6 – Fragmento del <i>Informe de bibliografía organizada por artistas</i> <i>relacionados</i> , de la <i>Búsqueda simple</i> del menú <i>Consultar</i> , en la BDSAP.....	22
7 – Informes de la <i>Búsqueda avanzada</i> del menú <i>Consultar</i> en la BDSAP.....	24
8 – Fragmento del <i>Informe de serigrafías relacionadas con determinada</i> <i>colección</i> —opción, <i>Museu de Arte de Macau</i> — de la <i>Búsqueda avanzada</i> del menú <i>Consultar</i> en la BDSAP.....	26
9 – <i>Informe de bibliografía relacionada con determinado artista</i> —opción, <i>Artur Rosa</i> — de la <i>Búsqueda avanzada</i> del menú <i>Consultar</i> en la BDSAP.....	28
10 – Fragmento del <i>Informe de serigrafías de determinada colección</i> — opción, <i>Museu de Arte Contemporânea-Fundação de Serralves</i> — relacionada con determinado impresor —opción, <i>António Inverno</i> — de la <i>Búsqueda avanzada</i> del menú <i>Consultar</i> en la BDSAP.....	30
11 – Informe de la serigrafía <i>Requiem I</i> [fercal011] de Fernando Calhau, en la <i>Búsqueda específica</i> del menú <i>Consultar</i> de la BDSAP.....	33
12 – Fichas y listas del submenú <i>Crear</i> en la BDSAP.....	36

13 – <i>Ficha de serigrafía</i> de la obra <i>Desestrutura SII</i> [man002] de Man, en el menú <i>Editar</i> de la BDSAP.	40
14 – <i>Ficha de inscripción</i> de la obra <i>Victória</i> [artros001] de Artur Rosa (pertenece al Museu de Arte Contemporânea-Fundação de Serralves), en el menú <i>Editar</i> de la BDSAP.	44
15 – <i>Ficha de exposición</i> de la muestra <i>Fernando Calhau: desenho 1965/2002</i> (Guimarães, 2007), en el menú <i>Editar</i> de la BDSAP.	45
16 – Fragmento de la <i>Lista de editores</i> en el menú <i>Editar</i> de la BDSAP.	47
17 – <i>Ficha de relación serigrafía/bibliografía</i> de la obra <i>Victória</i> [artros001] de Artur Rosa, en el menú <i>Editar</i> de la BDSAP.	48
18 – Fragmento del informe de las <i>Fichas de serigrafía</i> en el menú <i>Editar</i> de la BDSAP.	50
19 – Manuel Casimiro, <i>A cidade</i> , 1972 [mancas001]; Manuel Casimiro, <i>A cidade</i> , 1972 [mancas002].	62
20 – Fernando Calhau, <i>S/ título [tese]</i> , 1973 [fercal001].	66
21 – Jorge Martins, <i>S/ título</i> , 1972 [jormar001].	72
22 – António Mendes, <i>Serigrafia</i> , 1973 [antmen003].	75
23 – António Palolo, <i>S/ título</i> , 1973 [antpal001].	78
24 – Henrique Silva, <i>Cartaz Galerie Jacob</i> , 1968 [hensil004].	84
25 – José Cândido, <i>S/ título</i> , 1973 [joscan001].	85
26 – Teresa Magalhães, <i>S/ título</i> , 1973 [termag001].	87
27 – Ruy Leitão, <i>S/ título</i> , 1968 [ruylei001].	108
28 – Hansi Staël, <i>Contrapeso</i> , 1956 [hansta002].	116
29 – António Lino, <i>Lisboa IV</i> , s. d. [antlin001].	120
30 – Fernando Lemos, <i>Bicórnio</i> , 1952 [ferlem001]; Marcelino Vespêira, <i>Tricórnio</i> , 1952 [marves006].	125
31 – Vieira da Silva, <i>Le jardin</i> , 1959 [viesil001]; Vieira da Silva, <i>La bibliothèque</i> , 1959 [viesil004].	132
32 – Vieira da Silva, <i>S/ título</i> , 1959 [viesil006]; Vieira da Silva, <i>S/ título</i> , 1959 [viesil010].	133

33 – Lourdes Castro, <i>Primeiras sombras projectadas</i> , 1962 [loucas019]; Lourdes Castro, <i>Objectos prateados com sombras</i> , 1962 [loucas014].	147
34 – René Bertholo, <i>Montage à l'exposition "Distances"</i> , 1969 [renber003].	151
35 – Henrique Silva, <i>Solidão</i> , 1959 [hensil002].	153
36 – Eduardo Luiz, <i>S/ título</i> , 1959 [edului006].	155
37 – António Quadros, <i>S/título (Elefante)</i> , 1960 [antqua001].	158
38 – Manuel Cargaleiro, <i>S/ título</i> , 1967 [mancar005].	160
39 – Espiga Pinto, <i>Cavalo com elementos festivos</i> , 1968 [esppin003].	164
40 – Sérgio Pinhão, <i>Serigrafia</i> , 1970 [serpin002].	195
41 – Sérgio Pinhão, <i>Alfa um</i> , 1973 [serpin008]; Sérgio Pinhão, <i>Espaço-tempo</i> , 1971 [serpin006].	196
42 – Sérgio Pinhão, <i>Mach I</i> , 1972 [serpin001]; Sérgio Pinhão, <i>Rotação</i> , 1972 [serpin007].	197
43 – Fernando Calhau, <i>Requiem I</i> , 1971 [fercal011]; Fernando Calhau, <i>Requiem II</i> , 1971 [fercal012].	200
44 – Fernando Calhau, <i>S/Título [811]</i> , 1970 [fercal008]; Fernando Calhau, <i>S/título [594]</i> , 1970 [fercal017]; Fernando Calhau, <i>S/ título [591]</i> , 1971 [fercal009]; Fernando Calhau, <i>S/ título [593]</i> , 1970 [fercal025].	202
45 – Julião Sarmento, <i>Quarto de cama nº 21</i> , 1974 [julsar001].	206
46 – Man, <i>Desestrutura SI</i> , 1974 [man001]; Man, <i>Desestrutura SII</i> , 1974 [man002].	208
47 – Vítor Fortes, <i>Serigrafia</i> , 1970 [vitfor002].	211
48 – Vítor Fortes, <i>S/ título</i> , 1971 [vitfor006]; Vítor Fortes, <i>S/ título</i> , 1971 [vitfor007].	213
49 – Guilherme Parente, <i>Crimeia</i> , 1970 [guipar008]; Guilherme Parente, <i>Serigrafia</i> , 1972 [guipar001].	214
50 – Ana Vieira, <i>S/ título</i> , 1973 [anavie001]; Ana Vieira, <i>S/ título</i> , 1973 [anavie002].	220
51 – Artur Rosa, <i>Da linha vertical à linha horizontal</i> , 1974 [artros002]; Artur Rosa, <i>Rotações</i> , 1972 [artros003].	222

52 – Eduardo Nery, <i>S/ título</i> , 1973 [eduner001]; Eduardo Nery, <i>Aparição</i> , 1973 [eduner005].	225
53 – Nadir Afonso, <i>Flora</i> , 1970 [nadafo003].	228
54 – António Charrua, [<i>Poster n° 2</i>], 1971 [antcha004]; Eduardo Nery, <i>Prismas no espaço I</i> , 1971 [eduner007]; Henrique Ruivo, [<i>Poster n° 9</i>], 1971 [henrui001]; Jorge Vieira, [<i>Poster n° 7</i>], 1971 [jorvie001].	240
55 – Costa Pinheiro, <i>Cosmo Language</i> , 1973 [cospin002].	248
56 – António Palolo, <i>S/ título</i> , 1973 [antpal006].	250
57 – Nikias Skapinakis, <i>S/ título</i> , 1973 [nikska003]; Nikias Skapinakis, <i>S/ título</i> , s. d. [nikska007].	253
58 – Lourdes Castro, <i>S/ título</i> , 1970 [loucas005].	256
59 – Eduardo Luiz, <i>S/ título</i> , 1974 [edului003]; Eduardo Luiz, <i>S/ título</i> , 1974 [edului005].	263
60 – Júlio Pomar, <i>D'un point a l'autre</i> , 1974 [julpom002].	266
61 – José Cândido, <i>Pedra falante I</i> , 1973 [joscan002].	269
62 – Alfredo Queiroz Ribeiro, <i>Wisdom is the power of being wise</i> , 1971 [alfrib001].	288

ABREVIATURAS

- Ar.Co — Centro de Arte e Comunicação Visual.
- BAFCG — Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian.
- BDSAP — Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal.
- CAMFCG — Centro de Arte Moderna-Fundação Calouste Gulbenkian.
- CGD — Caixa Geral de Depósitos.
- CMB — Colecção Manuel de Brito.
- CPS — Centro Português de Serigrafia.
- ESBAL — Escola superior de Belas-Artes de Lisboa.
- ESBAP — Escola Superior de Belas-Artes do Porto.
- FBAUL — Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.
- FCG — Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gravura-SCGP — Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.
- IAC — Instituto de Alta Cultura.
- KGA — Kompass-Geradora de Arte.
- KPGA — Kompass-Portugal Geradora de Arte.
- MACFS — Museu de Arte Contemporânea-Fundação de Serralves.
- MAM — Museu de Arte de Macau.
- MMMMC — Museu Municipal Mestre Martins Correia.
- n. d. i. — número de identificación.
- s. d. — sine data (sin fecha).
- SNBA — Sociedade Nacional de Belas-Artes.
- SNI — Secretariado Nacional de Informação.
- s/n p — sin número de página.
- S/ título — Sin título.
- T. O. — Texto original.

Nota: Debido a la necesidad de normalizar la redacción de la tesis, todos los textos en portugués están escritos respetando la ortografía anterior al Acuerdo Ortográfico de la Lengua Portuguesa de 1990, ya que la mayoría de los textos citados son anteriores a ese acuerdo. Los textos en castellano fueron revistos por Antonio Cuevas Ruedas, corrector de la asociación Unico (La Unión de Correctores).

RESUMEN EN ESPAÑOL

Esta tesis presenta una investigación sobre la serigrafía artística centrada en sus idiosincrasias en el contexto de las artes plásticas en Portugal, a partir de las primeras aportaciones en los años 50 hasta su amplia difusión en los años 70, concretamente entre 1952 y 1974. Su objetivo principal es conocer y dar a conocer las serigrafías, los agentes y los acontecimientos que influyeron y determinaron la actividad artística en Portugal alrededor de la serigrafía durante este período.

Bajo este objetivo se concibe y construye la Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal (BDSAP). La BDSAP es una plataforma que permite guardar, organizar, añadir, cambiar o eliminar datos por medio de un menú de edición; y permite el acceso a estos datos a partir de un menú de consulta. En la BDSAP están registradas 13 colecciones que contienen estampas serigráficas; 280 serigrafías, producidas por 66 artistas; 34 editores y 21 impresores involucrados en la producción de las estampas; 68 exposiciones y 191 referencias bibliográficas relacionadas con la temática. La BDSAP constituye en sí una forma innovadora de abordar y estudiar la materia, y es una importante herramienta de apoyo a investigaciones futuras.

Con base en los datos estudiados se definen tres etapas en el progreso de la serigrafía en Portugal. La primera, marca la aparición de la serigrafía al inicio de los años 50 en el medio artístico portugués por vía de la industria de la publicidad. Los avances en la serigrafía durante este período se producen por la mano de artistas multifacéticos, capaces de interrelacionar diferentes áreas de las artes y de la tecnología. Las serigrafías de estos artistas aparecen ya integradas en las exposiciones de estampa a la par de las litografías, calcografías y xilografías, participando, de este modo, en las actividades dinamizadas por la Gravura-SCGP, y del importante impulso dado por esta institución a la estampa en Portugal. Una segunda etapa, que ocurre a partir de 1958 y se prolonga por los años 60, queda especialmente marcada por el contexto de emigración parisina que caracteriza el arte portugués en este período. La producción serigráfica aparece ya en

pleno diálogo con la modernidad internacional. La tercera etapa, iniciada en los últimos años de la década de los sesenta y consolidada a lo largo de los años 70, está delineada por dos abordajes muy distintas a la serigrafía artística: por un lado, la acentuación de la praxis serigráfica llevada a cabo por algunos artistas; por otro, la producción masiva de serigrafías estampada por talleres profesionalizados, que inducirá, consecuentemente, a la desvalorización de la serigrafía en el medio artístico portugués.

Varios factores justifican la proliferación de la serigrafía a lo largo de los años 70: la dinámica del mercado del arte en el período *marcelista* (1968-1974); las características intrínsecas de la serigrafía como medio expresivo y plástico; la institucionalización de la enseñanza serigráfica; y, por último, el hecho de que la serigrafía es una obra fácil y barata de comercializar y de difundir. También se analiza la importancia de los *técnicos-serígrafos* y de sus aportaciones a la obra final. Se reconoce el papel de los varios talleres en la enseñanza, en la praxis y en el desarrollo técnico de la serigrafía en Portugal, así como la preponderancia de los editores en la difusión, distribución y comercialización de las obras.

De los artistas registrados en la BDSAP se destacan sobre todo aquellos que tienen una producción serigráfica más intensa y consistente capaz, no sólo de determinar sus trayectos individuales, sino también de caracterizar el medio artístico portugués. Para estos artistas la serigrafía surge de forma autónoma y no accesoria a la pintura; su pensamiento artístico se concreta a través de la práctica serigráfica, trabajando como *artistas-serígrafos* y participando en el proceso de ejecución y estampación de las obras.

RESUMO EM PORTUGUÊS

Esta tese apresenta uma investigação sobre a serigrafia artística centrada nas suas idiossincrasias no contexto das artes plásticas em Portugal, partindo das primeiras experiências nos anos 50 até à sua grande difusão nos anos 70. Especificamente, os limites cronológicos desta investigação são estabelecidos entre 1952 e 1974, e o seu principal objectivo é conhecer e dar a conhecer as serigrafias, os agentes e os acontecimentos que influenciaram e determinaram a actividade artística em Portugal ao redor da serigrafia durante este período.

Face ao vazio bibliográfico sobre a matéria, e com as obras serigráficas dispersas por diversas colecções, ou mesmo encerradas em acervos privados, apresentava-se peremptório, primeiro, recopilar e inventariar as obras, ou seja, conhecer os objectos de estudo e situá-los no seu tempo. O colossal volume de dados obtidos exigiu encontrar uma plataforma, uma ferramenta, capaz de compilar e organizar toda o material recolhido e, simultaneamente, que permitisse aceder e consultar esses mesmos dados, de forma prática e proveitosa para a investigação. Com este objectivo se idealiza e constrói a — Base de Dados da Serigrafia Artística em Portugal (BDSAP) —, uma base de dados elaborada no programa Microsoft Office Access 2010.

A BDSAP é, precisamente, o assunto tratado na primeira parte da tese. Estruturada a partir de uma janela principal, a BDSAP dispõe de uma barra de menus que permite aceder aos três menus que a constituem — *Apresentação*, *Consultar* e *Editar* — e navegar pelos adjacentes submenus, formulários e relatórios. O menu *Apresentação*, como o nome indica, pretende apresentar a BDSAP através de um texto explicativo sobre os conteúdos e funcionamento dos demais menus. A partir do menu *Consultar* acede-se a três submenus — *Pesquisa simples*, *Pesquisa avançada* e *Pesquisa específica* — que permitem consultar os dados inscritos na BDSAP através de uma série de relatórios que organizam a informação de diferentes modos. O menu *Editar* desdobra-se em dois sub-

menus — *Criar e Editar/apagar* — compostos por um conjunto de formulários que permite inscrever e organizar os dados na base de dados.

A segunda parte da tese analisa os dados recopilados na BDSAP e estabelece uma contextualização histórico-artística das obras serigráficas nela contidas. Esta segunda parte está organizada em quatro capítulos (3, 4, 5 e 6) com as temáticas: colecções; serigrafias e artistas; impressores; e editores. No capítulo 3 apresenta-se o conjunto de colecções institucionais e privadas analisadas e as obras que delas fazem parte. No capítulo 4 expõe-se o estudo das serigrafias e os seus autores. Este capítulo, o mais longo da tese, está organizado em dois períodos: um que abarca os anos 50 e 60, e outro, os primeiros anos da década de setenta (1970-1974). O capítulo 5 apresenta os vários impressores relacionados com as serigrafias registadas na BDSAP; além disso, procura compreender e caracterizar os diferentes tipos de impressores, estabelecendo a distinção entre o *artista-serígrafo* e o *técnico-serígrafo*; procura, também, traçar o desenvolvimento técnico ocorrido na serigrafia artística em Portugal, passando pelas várias fases que caracterizaram esse desenvolvimento. No capítulo 6 expõe-se os vários editores registados na BDSAP; e, no seguimento, se questiona a definição tradicional de edição na gravura.

O capítulo das conclusões foca as principais contribuições e pontos convergentes desta tese para o estudo da serigrafia artística em Portugal. Ficou estabelecido que a BDSAP é apresentada como o principal contributo desta investigação. Pela primeira vez é possível obter uma visão geral sobre a serigrafia portuguesa, através da compilação sistemática de informações concretas sobre o assunto. Nela estão registadas 13 colecções que contêm estampas serigráficas; 280 serigrafias, produzidos por 66 artistas; 34 editores e 21 impressores envolvidos na produção das estampas; 68 exposições e 191 referências bibliográficas relacionadas com a temática. A BDSAP permite organizar os dados armazenados em diferentes tipos de formulários, interrelacionados uns com os outros, e geridos a partir de um menu de edição que permite continuamente adicionar, alterar ou excluir informações. A consulta desses dados é feita a partir de relatórios pré-definidos e configurados (de acordo com o conhecimento prévio dos dados contidos na BDSAP) para gerar respostas concretas e úteis sobre o tema. A BDSAP é um suporte aberto que permite de forma continuada a actualização dos dados, através do levantamento, catalogação e gestão de obras serigráficas ainda não registadas.

Da análise dos dados recolhidos e registados na BDSAP se estabelecem algumas considerações finais que permitem lançar uma visão geral sobre os seus conteúdos. Em concreto, o que primeiramente se verifica é a concentração de serigrafias no primeiro lustro da década de setenta comparativamente às duas décadas anteriores. A origem de tal discrepância é explicada, principalmente, situando o auge da serigrafia nos anos 70, mas também, assinalando a ausência de serigrafias, referentes aos anos 50 e 60, nas colecções

estudadas, especialmente de artistas como René Bertholo, Lourdes Castro, Eduardo Luiz, António Quadros, Manuel Cargaleiro e Costa Pinheiro.

Como comprovado no corpo desta tese, ao longo dos anos 70 a proliferação ocorre devido a um interesse generalizado pela serigrafia no meio artístico português. Vários factores são apontados como determinantes para esta conjuntura: a dinamização do mercado de arte no período *marcelista* (1968-1974); as características intrínsecas da serigrafia como meio expressivo e plástico capaz de dar respostas às questões dos artistas da época; a institucionalização do ensino serigráfico, que faculta aos artistas o contacto e o gosto pela serigrafia; e, por último, o facto da estampa serigráfica constituir-se como uma obra fácil e barata de comercializar e, simultaneamente, como uma forma de divulgar o trabalho dos artistas.

Em consequência do apogeu serigráfico nos primeiros anos da década de setenta, se constata que muitos artistas realizam as suas primeiras serigrafias nesse período, e outros que já haviam iniciado as suas práticas serigráficas nas décadas anteriores, também prolongam essa actividade durante os anos 70. Um outro aspecto é considerado para compreender o conjunto de artistas e serigrafias inscritos na BDSAP: a preponderância da serigrafia no trabalho de cada um desses artistas. Por um lado, verifica-se que uma parte significativa de artistas passa pela serigrafia de uma forma muito breve; por outro lado, outros têm uma produção serigráfica mais intensa e consistente, e por conseguinte, tanto a serigrafia é determinante nos seus percursos artísticos, como as suas obras serigráficas fornecem particularidades ao campo das artes plásticas. Para alguns deles a serigrafia surge de forma autónoma e não acessória à pintura, ou seja, estes são artistas que desenvolvem o seu pensamento através da prática serigráfica, trabalhando como *artistas-serígrafos* e envolvendo-se no processo de impressão. Entre eles se destaca Vieira da Silva, Lourdes Castro, Fernando Calhau e Sérgio Pinhão.

Além dos *artistas-serígrafos* referidos que imprimem as suas próprias obras, se verifica a importância dos *técnicos-serígrafos* e das suas contribuições para a obra final. Se reconhece o papel das várias oficinas no ensino, na *praxis* e no desenvolvimento técnico da serigrafia em Portugal, durante o período em estudo. Se considera igualmente a preponderância dos editores na divulgação, distribuição e comercialização das serigrafias artísticas em Portugal.

De acordo com uma organização cronológica que atravessa os anos 50, 60 e 70 se definem três momentos distintos nos avanços da serigrafia em Portugal. O primeiro momento marca o aparecimento da serigrafia no início dos anos 50 no meio artístico português por via da indústria da publicidade. Os avanços na serigrafia durante este período ocorrem pela mão de artistas multifacetados, capazes de interrelacionar diferen-

tes áreas das artes e das tecnologias. As serigrafias destes artistas aparecem já integradas em exposições de gravura a par das litografias, calcografias e xilogravuras, participando, deste modo, nas actividades dinamizadas pelo Gravura-SCGP, e do importante impulso dado por esta instituição à estampa em Portugal.

Um segundo momento, que ocorre a partir de 1958 e se prolonga pelos anos 60, fica especialmente marcado pelo contexto de emigração parisiense que caracteriza a arte portuguesa neste período. A produção serigráfica surge já em pleno diálogo com a modernidade internacional. Paris torna-se o destino de muitos expatriados e palco de grandes desenvolvimentos na área da serigrafia, donde sobressai a revista *KWY*, uma publicação que consegue integrar as novas preposições da figuração.

No terceiro momento, iniciado nos últimos anos da década de sessenta e consolidado ao longo dos anos 70, verifica-se o delineamento de duas trajectórias muito diferentes na abordagem da serigrafia artística em Portugal: por um lado, a acentuação da *praxis* serigráfica levada a cabo pelos artistas que frequentam as oficinas da Gravura-SCGP, nas suas tentativas de redescobrir a serigrafia; por outro, a produção massiva de serigrafia, impressa por oficinas profissionalizadas e de ampla distribuição comercial, que, conseqüentemente, culmina na desvalorização da serigrafia no meio artístico português. Neste período, pela primeira vez na estampa portuguesa, a serigrafia converte-se no meio predilecto dos artistas em detrimento de outros meios como a litografia ou a calcografia, inclusivamente cativando artista até então desinteressados da estampa. A pluralidade de tendências deste período reflecte-se na diversidade de soluções plásticas apresentadas na estampa. Os artistas procuram na serigrafia as cores homogéneas, os contornos recortados e o rigor das manchas para traduzir as suas necessidades de depuração formal e cromática, e o seu desejo de excluir completamente a manualidade, as pinceladas e as texturas inerentes ao processo de pintar.

Finalmente, sublinha-se a importância da BDSAP construída no âmbito da tese e que constitui, em si, uma forma inovadora de abordar e de estudar a matéria. Esta ferramenta além de corroborar os objectivos a que se propunha, de abarcar e organizar as serigrafias artísticas em Portugal, é igualmente uma importante ferramenta de apoio a investigações futuras.

ENGLISH ABSTRACT

In this thesis we present a research about artistic silkscreen, focusing on its idiosyncrasies in the context of the visual arts in Portugal, starting from the first experiments in the 50s until the wide diffusion in the 70s. Specifically, we settled the chronological limits of the research between 1952 and 1974 and our main objective is to know and to make known the silkscreens, the agents and the events that influence and determine the artistic activity in Portugal around the silkscreen printing during this period.

Given the subject's bibliographic vacuum, and given the fact that the silkscreens themselves are scattered in several collections, or even closed in private acquisitions, it was peremptory for us, first, to compile and catalog the works, i.e. to know the objects of study and place them in their time. The colossal volume of information we obtained demanded finding a platform, a tool, able to compile and organize all the collected material and simultaneously which would allow us to access and view that data in a practical and useful way for the investigation. With this objective we conceived and built a database — the Portuguese Artistic Silk-screen Database (BDSAP) — developed in Microsoft Office Access 2010 program.

The BDSAP is precisely the topic we cover in the first part of the thesis. The BDSAP is organized with a homepage with a menu bar that give us access to three different menus — Presentation, Search and Edit — and lets us navigate through the adjacent submenus, forms and reports. In the Presentation menu, as the name indicates, we present the BDSAP, its contents and operating mode. From the Search menu we access three submenus — Simple search, Advanced search and Specific search — which allow us to search the data contained in the BDSAP according to our needs. The Edit menu unfolds in two submenus — Create and Edit/delete — which consist in a set of forms that allow us to register and organize the database.

In the second part of the thesis we analyze the data compiled in the BDSAP to establish a historic and artistic contextualization of the silkscreens. This second part is organized into four chapters (3, 4, 5 and 6) with the following themes: collections; silkscreens and artists; printers; and editors. Chapter 3 presents the group of institutional and

private collections and their silkscreens. Chapter 4 sets up the study of silkscreen prints and their authors. This chapter, the longest of the thesis, is divided into two periods: one that includes the 50s and 60s, and the other, the early seventies (1970-1974). Chapter 5 presents the several printers related to the silkscreens registered in the BDSAP. This chapter also seeks to clarify and characterize the different types of printers, distinguishing between the artist-printer and the technician-printer; furthermore, this chapter seeks to trace the technical development that occurred in the artistic silkscreen in Portugal by passing over the several stages that have characterized that development. Chapter 6 sets up the several editors registered in the BDSAP. Also, in the continuation of the chapter, we open a discussion about the traditional definition of editing in printing.

In the concluding chapter we focus on the main contributions and convergent points of this thesis for the study of artistic silkscreen in Portugal. We establish that the BDSAP is the main contribution of this research. For the first time it is possible to obtain an overview of the Portuguese silkscreen through the systematic compilation of concrete information on the subject. In this platform are registered 13 collections with silkscreen prints; 280 silkscreens produced by 66 artists; 34 editors and 21 printers involved in the production of the prints; 68 exhibitions and 191 bibliographic references related to the topic. The BDSAP allows us to organize, manage, edit, add, change, or delete the data stored in different interrelated forms. The search of the data is made from predefined reports which are configured (according to the foreknowledge of the data contained in the BDSAP) to generate concrete and useful answers on the subject. The BDSAP is an open platform that permits us to continuously update the data by gathering, cataloging and managing the silkscreens not yet registered.

After we analyze the data collected and registered in the BDSAP we settle some final considerations that allow us to launch an overview of its contents. Specifically, the first fact that we verify is the concentration of silkscreens in the first lustrum of the seventies when compared with the previous two decades. The origin of this discrepancy is mainly explained by placing the height of the silkscreen printing in the 70s, and by pointing out the absence of silkscreens from the 50s and 60s in the studied collections, especially from artists like René Bertholo, Lourdes Castro, Eduardo Luiz, António Quadros, Manuel Cargaleiro and Costa Pinheiro.

As we evidence in the body of this thesis, during the 70s the height occurs because of the widespread interest in silkscreen printing in the Portuguese art scene. Several factors are decisive for this conjuncture: the art market boom during the marcelista period (1968-1974); the intrinsic characteristics of silkscreen as an expressive and plastic medium able to give answers to the questions of the artists of that time; the institutionalization of silkscreen teaching, which provides artists with contact and a taste for silkscreen

printing; and, finally, the fact that the silkscreen print becomes an easy and cheap medium to commercialize, and simultaneously a way to publicize the artwork of the artists.

As a result of the silkscreen printing apogee in the early years of the 70s, we verify that many artists hold their first silkscreen in this period, and others, who had already started their silkscreen practices in previous decades, also prolong the activity during the 70s. There is another aspect that we consider to understand the group of artists and silkscreens registered in the BDSAP: the preponderance of silkscreen in the artwork of each one of these artists. On one hand, we find out that a significant part of artists pass through silkscreen in a very brief way; on the other hand, other artists have a more intense and consistent silkscreen production and, therefore, just as the silkscreen is determinant for their paths, so also their silkscreen prints provide particularities to the visual arts field. For some of this last group of artists the silkscreen printing arise independently and not accessory to the painting, that is, these are artists who develop their thinking through the silkscreen practice, working as artist-printers and becoming involved in the printing process. Among them stands out Vieira da Silva, Lourdes Castro, Fernando Calhau and Sérgio Pinhão.

Besides the mentioned artist-printers that print their own silkscreens, we corroborate the importance of the technical-printers and their contributions to the final art piece. We recognize the role of the several workshops on the teaching, on the praxis and on the technical development of silkscreen printing in Portugal during the period under study. We also consider the importance of editors in divulgation, distribution and commercialization of artistic silkscreens in Portugal.

According to a chronological organization that crosses the 50, 60 and 70 we can set three different moments of advances in silkscreen printing in Portugal. The first moment marks the onset of silkscreen in the early 50s in the Portuguese art scene via the advertising industry. The advances in silkscreen printing during this period occur by the hand of multifaceted artists that were able to interrelate different areas of the arts and technology. The silkscreens of these artists appear already integrated in engraving exhibitions abreast of lithographies, woodcuts and etchings, participating thus in the activities streamlined by Gravura-SCGP, and also in the important impetus given by this institution to the printing in Portugal.

A second moment, which occurs from 1958 and extends through the 60s, is especially marked by the Parisian emigration context that characterizes the Portuguese art during this period. The silkscreen production already comes in full dialogue with international modernity. Paris becomes the destination of many expatriates and the scene of

major developments in the field of silkscreen printing, where stands the KWY magazine, a publication that was able to integrate the new propositions of figuration.

In the third moment, which began in the last years of the 60s and is consolidated during the 70s, we detect the delineation of two very different paths in the approach of the artistic silkscreen in Portugal: on the one hand, there is the increase of silkscreen praxis carried out by artists who attend the Gravura-SCGP workshops, in their attempts to rediscover silkscreen printing; on the other, the massive production of silkscreens, printed by professionalized workshops with wide commercial distribution, which consequently culminates in the devaluation of silkscreen in the Portuguese art scene. In this period, for the first time in Portuguese printing, the silkscreen becomes the favorite medium among the artists (in detriment of others such as lithography or chalcography), even captivating artists hitherto uninterested in printing. The plurality of trends in this period is reflected in the variety of plastic solutions in the printing. The artists seek in the silkscreen the uniform colors, the sharp-edges and the rigorous shapes to translate their need for formal and chromatic depuration, and also translate their desire to completely exclude manuality, brush strokes and textures inherent to the painting process.

Finally, we underline the fact that the BDSAP, built in the context of this thesis, is, in itself, an innovative way to address and study the subject. This tool, besides corroborating the objectives that we proposed of covering and organizing the artistic silkscreens in Portugal, is also an important support tool for future re-searchers.

INTRODUCCIÓN

OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y

ORGANIZACIÓN DE LA TESIS

La presente tesis propone una perspectiva sobre la serigrafía artística que busca comprender su idiosincrasia en el ámbito de las artes plásticas en Portugal, desde sus primeras aportaciones en los años 50 hasta su gran difusión en los años 70.

El interés por el universo de la serigrafía y la curiosidad por saber más sobre sus vicisitudes en el contexto portugués se remontan a las prácticas serigráficas desarrolladas en los talleres de la asignatura tecnológica de Grabado, aún durante la licenciatura en Pintura, en la Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). En este período, la labor de taller transcurría en un aplacible enlace entre el conocimiento y dominio de los procedimientos técnicos y la conceptualización y creatividad del hacer artístico. Sin embargo, los contenidos programáticos de la asignatura no contemplaban ninguna reflexión o estudio teórico que condujera a las experiencias serigráficas, exceptuando, quizá, algunas breves referencias a las serigrafías del pop americano (circunstancia resarcida posteriormente por la labor del Profesor José Quaresma, actual responsable por las asignaturas de Grabado, en la FBAUL). Quedaba así por saber qué serigrafías habían sido producidas por los artistas portugueses, qué pensamientos las acompañaran y cuál era su contextualización en la escena artística portuguesa.

Las hipótesis de investigación surgen de pronto en las primeras aproximaciones al tema. En un primer momento, en la revisión documental, rápidamente se constata que casi nada se había escrito sobre la serigrafía artística en Portugal: no existe ninguna investigación académica o tesis alrededor de esta temática, ni ningún otro texto teórico de

tenor artístico, estético, crítico, histórico, ni siquiera un manual práctico¹, que condujera los avances prácticos de la serigrafía artística en Portugal. Lo poco que se ha escrito surge también disperso, principalmente en textos de crítica de arte y en catálogos monográficos, referentes a la obra de determinado artista o grupo de artistas, y que, de modo puntual, enfocan igualmente las serigrafías producida por ellos. Frente al vacío bibliográfico y con las serigrafías dispersas por diversas colecciones (o incluso cerradas en acervos privados) se presentaba perentorio recopilar e inventariar las obras, conocer los objetos de estudio y situarlos en su tiempo. Esto implicaba no solo conocer las serigrafías y los artistas, sino también otros elementos, como los impresores, los editores, las galerías, las exposiciones, los cursos, los talleres y otras instituciones y personas relacionadas.

Junto con la definición de la materia de estudio quedaba por determinar los límites cronológicos de la investigación: abarcando un período que atraviesa tres décadas, esos límites quedan marcados entre 1952 y 1974. El año 1952 corresponde a la fecha de edición de las más antiguas serigrafías encontradas durante la investigación, y que se pueden considerar realizadas ya dentro de un contexto artístico. La dimensión temporal de la tesis encuentra su término en 1974, año marcado por la Revolución de los Claveles, del 25 de abril, y los hechos ocurridos en su consecuencia en todas las esferas de la vida en Portugal, incluyendo en las artes plásticas. La extensión cronológica de la tesis a los primeros años de la década de los setenta, e indagar los acontecimientos que dinamizaron y promovieron la serigrafía en este período, era primordial para trazar un primer perfil que caracterizara la serigrafía en Portugal².

Los objetivos de la tesis se plantean mediante los contornos temáticos y cronológicos ya estipulados. Su propósito es recopilar, por primera vez, las serigrafías portuguesas (obras que en la actualidad están dispersas por diversos museos, galerías, colecciones privadas y otras instituciones, y a veces solamente reproducidas o mencionadas en catálogos) y, mediante esta recopilación, elaborar un análisis, una primera reflexión sobre el tema, procurando contextualizar las obras en su coyuntura histórica y artística. En definitiva, se busca conocer y dar a conocer las serigrafías, los agentes y los hechos que influ-

¹ El primer manual de serigrafía escrito en Portugal data de 1977 —*Serigrafia Prática*— escrito por Nuno Barreto (1941-2009), ya posterior al período en estudio.

² Como se comprobará más adelante, diversos factores, como la dinamización de los mercados del arte, los talleres, la institucionalización de la enseñanza, y las características intrínsecas de la serigrafía y su perfecto encaje en los lenguajes de los años 70, contribuyen a la proliferación de la serigrafía, y, consecuentemente, convierten este período en un marco clave para su entendimiento.

yeron y determinaron la actividad artística en Portugal alrededor de la serigrafía, desde sus primeras aportaciones hasta el año 1974.

Por lo tanto, para alcanzar estos propósitos, el trabajo de investigación se plantea por medio de tres métodos desarrollados de forma simultánea. En un primer momento, se procede a la recopilación de la documentación bibliográfica, trabajo enfocado en textos con referencias al tema; catálogos con reproducciones de obras serigráficas; en catálogos monográficos y razonados de artistas con producción serigráfica; catálogos y otros libros de referencia con perspectivas que procuran caracterizar las varias décadas abarcadas en la investigación, fundamentales para situar las obras; manuales prácticos detallados sobre los distintos procesos técnicos desarrollados a lo largo del período estudiado; también tesis y disertaciones con aproximaciones a la temática; entrevistas, artículos y páginas web de museos y de otras instituciones con datos relevantes para el avance de la investigación³.

Como punto de partida emblemático de esta búsqueda documental se considera el catálogo *20 Anos da Gravura* (1976), publicación conmemorativa de los veinte años de la Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (Gravura-SCGP), que reproduce todas las estampas editadas por la Gravura-SCGP (y de distribución exclusiva a los socios), desde su fundación en 1956 hasta 1976, y entre las cuales están también las primeras serigrafías inventariadas durante la investigación (a pesar de que el catálogo no presente ningún texto con referencias a la serigrafía).

El segundo método de investigación está trazado por las entrevistas. El catálogo *20 Anos da Gravura* (1976) revela en sus páginas no solo las primeras serigrafías, sino que además nombra los artistas a quienes se dirigen las primeras entrevistas. Inicialmente son entrevistados **Sérgio Pinhão (1949)**, **Julião Sarmiento (1948)**, **Eduardo Nery (1938-2013)** y también otras personas relacionadas con la materia, como los impresores **António Inverno (1944)**, **Jorge Bastos (19--)** y **Humberto Marçal (1933)**, y Teresa Albuquerque de la dirección de la Gravura-SCGP. De estas entrevistas resultan pistas que conducen a más entrevistas: a los artistas **Vítor Pomar (1949)**, **Man (1941)**, **Guilherme Parente (1940)**, **Sérgio Pombo (1948)**, **Teresa Magalhães (1944)**, **Nadir Afonso (1920-**

³ Cabe mencionar la dificultad de encontrar, en las bibliotecas portuguesas, catálogos u otras publicaciones bajo el término *serigrafía* en una búsqueda por materia o palabra clave. Comúnmente, los catálogos relacionados con la serigrafía están asociados al término genérico *grabado*, y a veces también con los términos *dibujo* y *pintura*. Ejemplo ilustrativo de esta situación es el catálogo *Sérgio Pinhão* (1979), de la exposición individual del artista, exclusiva de serigrafías, ocurrida en la Fundação Calouste Gulbenkian, y que en la biblioteca de la misma institución es imposible de localizar en una búsqueda por *serigrafía* una vez que está asociado solamente al término *grabado*.

2013) y **Henrique Silva (1933)**, y también a Aura Ribeiro (relacionada al taller de **Roberto Araújo (1908-1969)**)⁴. A la par de estas entrevistas también son realizadas conversaciones telefónicas informales con los artistas **Armando Alves (1935)**, **Artur Rosa (1926)**, **Espiga Pinto (1940-2014)** y **Nikias Skapinakis (1931)**, el impresor **Carlos Lacerda (1937)**, el profesor José-Augusto França (historiador, crítico de arte y editor de las revistas *Unicórnio*, *Bicórnio*, *Tricórnio*, *Tetracórnio* y *Pentacórnio*) y también una conversación presencial con Arlete Alves da Silva (responsable de la Galería 111). Por último, a través de declaraciones escritas, por correo electrónico o carta, también son registrados algunos datos de relevancia con aportaciones de los artistas **Lourdes Castro (1930)**, **Ana Vieira (1940)** y **Dacos (1940-2012)**.

Las entrevistas a los artistas, aunque orientadas a cada uno de los entrevistados y a la especificidad de su obra serigráfica, procuran seguir una misma directriz y encontrar respuestas a determinadas cuestiones. El primer grupo de preguntas procura comprender cómo ocurre el contacto inicial del artista con la serigrafía, cuáles son sus motivaciones y qué obras son producidas en ese período. De aquí surge el asunto del segundo grupo de preguntas, que interroga sobre las características intrínsecas a la serigrafía que suscitan interés en el artista (la reproductibilidad, el proceso, aspectos plásticos, etc.). A continuación, cuestiones sobre el proceso de producción, desde la concepción de las obras y el proceso creativo, pasando por la preparación de las mallas serigráficas, por los sistemas de estampación, la edición, hasta cuestiones de tenor técnico, o sobre la labor en colaboración con el impresor. El siguiente grupo de preguntas se relaciona con las serigrafías, en específico con sus problemáticas artísticas, sus características plásticas, formales, compositivas, etc. También se busca comprender las serigrafías en el ámbito general de la obra plástica del artista. Finalmente, se plantean cuestiones de carácter general sobre bibliografía y exposiciones relacionadas con la obra serigráfica, y sobre consideraciones relacionadas con el papel de la serigrafía y su aceptación en el campo de las artes visuales en Portugal.

El tercer método de investigación pasa por el estudio analítico de las colecciones de museos y otras instituciones, de colecciones privadas y de galerías que contengan serigrafías en sus acervos, con el propósito de visualizar directamente cada obra y registrar sus características. Específicamente, en esta labor se busca identificar las obras y completar su ficha técnica con datos como las dimensiones, los materiales, el número de

⁴ Todas las entrevistas son realizadas y grabadas presencialmente, con excepción de la entrevista no presencial a Henrique Silva, grabada vía *Skype*. El término *Conversación* se utiliza para identificar los contactos telefónicos, no grabados, a los artistas y otras personas, distinto del término *Entrevista*, que identifica los contactos presenciales grabados.

colores, las informaciones manuscritas en el soporte, las características plásticas y la cualidad de impresión, entre otros aspectos⁵.

El colosal volumen de datos obtenidos ha exigido encontrar una plataforma, una herramienta, capaz de compilar y organizar todo el material recogido y que simultáneamente permitiera acceder y consultar esos mismos datos de forma práctica y provechosa para la investigación. Con este propósito se idea y construye la **Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal (BDSAP)**, una base de datos elaborada en el programa Microsoft Office Access 2010. La BDSAP será, precisamente, el asunto tratado en la primera parte de la tesis. La explicación detallada de la estructura, funcionamiento y funcionalidades buscará mostrar que la BDSAP es, en realidad, la herramienta apropiada para recopilar y organizar datos sobre la serigrafía artística portuguesa e ideal para analizar esos mismos datos.

La BDSAP se plantea como una herramienta de soporte a la investigación, capaz de generar informes que organicen los datos en ella contenidos de acuerdo con diversos parámetros que permiten analizar y sacar conclusiones sobre la materia en estudio. Su presente estructura y diseño es el resultado de una labor progresiva, con cambios, mejoramientos y adaptaciones constantes, en la búsqueda del formato que mejor atendiera los propósitos a que se destinaba. En un formato inicial, la BDSAP empezó por corresponder solamente los artistas con sus respectivas serigrafías; posteriormente, y de modo gradual, se establecen también tablas para las colecciones, las exposiciones, la bibliografía, los editores y los impresores afectados a esas obras; y más tarde, se establecen las tablas de relación que entrecruzan datos de diferentes tablas⁶; por último, se constituyen todos los informes del menú *Consultar*. Todo el exhaustivo y especializado trabajo de programación y manipulación de las herramientas del Microsoft Office Access 2010 ha sido realizado por Inês Félix⁷.

Por medio de la explicación, en la primera parte, y de la presentación de los objetivos de la base de datos, que como se verifica están circunscritos al ámbito de esta

⁵ A lo largo de la investigación se han detectado varias obras identificadas como serigrafías, en las colecciones institucionales, que en realidad no lo son, como se mostrará en la tesis. Nótese, además, que las serigrafías reproducidas en los catálogos a veces son clasificadas con datos contradictorios, lo que evidencia la necesidad de visualizar directamente las obras.

⁶ Relacionando, por ejemplo, determinada serigrafía con los catálogos que la reproducen, o las serigrafías con determinada exposición que las exhibió.

⁷ Inês Félix, licenciada en Engenharia Geográfica en la Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa y maestra en Estatística e Gestão da Informação, en la especialidade de Sistemas de Informação Geográfica del Instituto Superior de Estatística e Gestão da Universidade Nova.

tesis, se procurará demostrar además las potencialidades de la BDSAP, en una perspectiva futura, como herramienta igualmente indicada para ser utilizada por el público en general. Para alcanzar este propósito final que conlleva y justifica la creación de la BDSAP, su formato presente tendrá que desarrollarse de modo que supla dos condiciones más: primero, es necesario trasladarla a la web, lo que permitirá extender la BDSAP a usuarios externos, al público en general, con acceso restringido y específico para consulta de los datos disponibles en la BDSAP⁸; segundo, es necesario obtener las autorizaciones legales de todas las entidades institucionales y privadas involucradas (los museos, las fundaciones, las galerías, los artistas, etc.) y propietarias de las obras registradas en la BDSAP, para poder finalmente compartir las informaciones con el público en general.

La segunda parte de la tesis procurará analizar los datos recopilados en la BDSAP y establecer una contextualización histórica y artística de las obras serigráficas en ella contenidas. Esta segunda parte está organizada en cuatro capítulos (3, 4, 5 y 6) con las temáticas: colecciones, serigrafías y artistas, impresores y editores. En el capítulo 3 se presentará el conjunto de colecciones institucionales y privadas analizadas y las obras que forman parte de ellas. En el capítulo 4 se plantea el estudio de las serigrafías y sus autores. Este capítulo, el más largo de la tesis, está organizado en dos periodos, uno que abarca los años 50 y 60, y otro los primeros años de la década de los setenta (1970-1974). El capítulo 5 presentará los impresores relacionados con las serigrafías registradas en la BDSAP; además, buscará comprender y caracterizar los diferentes tipos de impresores, estableciendo la distinción entre el *artista-serígrafo* y el *técnico-serígrafo*; buscará también trazar el desarrollo técnico ocurrido en la serigrafía artística en Portugal, pasando por las varias fases que caracterizaran ese desarrollo. En el último capítulo se expondrán los editores registrados en la BDSAP; además se cuestionará la definición tradicional de edición en la estampa.

En la tercera parte de la tesis se presentarán las reflexiones finales sobre el tema, en el capítulo *Conclusiones*. A continuación se organizará la *Lista de referencias citadas* a lo largo de la tesis, seguida de la *Bibliografía* completa sobre la serigrafía artística en Portugal ordenada por categorías. Por último, en los *Anexos*, se facilitará una relación de

⁸ Repárese que la BDSAP, tal cual como existe actualmente en el formato de Access, no permite distinguir un acceso para administradores y otro para usuarios. Esto significa que cada persona que acceda a la BDSAP puede efectuar operaciones de administrador, alterar su estructura, editar, cambiar o borrar datos, en suma, puede desvirtuar totalmente la naturaleza de la BDSAP.

todas las serigrafías registradas en la BDSAP, y algunas de las entrevistas realizadas en el ámbito de esta investigación.

**I - LA BASE DE
DATOS DE LA
SERIGRAFÍA
ARTÍSTICA EN
PORTUGAL**

1

ESTRUCTURA, FUNCIONAMIENTO Y FUNCIONALIDADES DE LA BDSAP

La Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal (BDSAP) surge de la necesidad de recopilar de forma práctica todos los datos recogidos —sobre la serigrafía artística portuguesa, entre 1952 y 1974— y de disponer de un único soporte capaz de mostrar esa información organizada y relacionada de diferentes modos, sin necesitar de inscribir constantemente los mismos datos.

Por lo tanto, la BDSAP es una herramienta que almacena datos de forma sistemática y permite el acceso posterior a esos datos de forma práctica y organizada. Todos los datos están ordenados por categorías en diferentes tablas que se relacionan para poder generar documentos con información que permita analizar el tema bajo diferentes perspectivas. Por medio de las tablas se puede agregar, modificar y eliminar datos en la BDSAP y así corregir y actualizar constantemente la información en ella contenida. El interfaz de la BDSAP está diseñado de tal forma que permite una utilización fácil e intuitiva.



1 – Ventana principal de la BDSAP.

La BDSAP está construida en el programa Microsoft Office Access 2010, que es un sistema de gestión de bases de datos de Microsoft Office. Se ha elegido este programa por permitir crear tablas para almacenar los datos, crear formularios para editar la información, crear informes para consultar esa información y por posibilitar la utilización futura de la BDSAP en la web.

Estructurada a partir de una ventana principal, la BDSAP dispone de una barra de menús que permite acceder a los tres menús que la constituyen —*Presentación*, *Consultar* y *Editar*— y navegar por los adyacentes submenús, formularios e informes. El menú *Presentación* se compone de una ventana que pretende presentar la BDSAP a través de un texto explicativo sobre los contenidos y funcionamientos de los demás menús. A partir del menú *Consultar* se accede a tres submenús —*Búsqueda simple*, *Búsqueda avanzada* y *Búsqueda específica*— que permiten consultar los datos inscritos en la BDSAP a través de una serie de informes que organiza la información de diferentes modos. El menú *Editar* se despliega en dos submenús —*Crear* y *Editar/borrar*— compuestos por un conjunto de formularios que permite inscribir y organizar los datos en la base de datos.

La BDSAP contiene datos sobre las serigrafías, con descripción de sus características técnicas y datos inscritos en las obras; contiene información sobre las colecciones institucionales y privadas donde se encuentran estas obras; sobre sus artistas, impresores y editores; y datos sobre las exposiciones y bibliografía relacionadas con esas obras serigráficas. Estos datos resultan del cruce y comparación de diversas fuentes; de la observación directa de las serigrafías; del contacto con las diversas colecciones con acervos serigráficos; de las entrevistas y conversaciones dirigidas a artistas, editores, impresores y demás intervinientes; y de la consulta de catálogos y otras publicaciones sobre el tema.

Los objetivos de la BDSAP son compilar, organizar, gestionar y permitir la consulta de datos sobre las serigrafías artísticas portuguesas, realizada entre 1952 y 1974. La compilación se procesa a través de la localización, identificación y selección de las serigrafías, su catalogación y registro en la BDSAP, así como de otras informaciones relacionadas con las obras. Otro de los objetivos es organizar debidamente la información almacenada, dividiendo los datos en contenidos específicos. Asimismo, la BDSAP tiene el objetivo de gestionar la información recogida para mantener esa información constantemente actualizada mediante acciones que permiten modificar, eliminar y añadir datos. El último objetivo de la BDSAP es hacer viable la consulta de los datos y de las relaciones establecidas entre ellos a través de una serie de informes.

PRESENTACIÓN [VOLVER](#)

La Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal (BDSAP) surge de la necesidad de recompilar de forma práctica todos los datos recogidos —sobre la serigrafía artística portuguesa, entre 1952 y 1974— y de disponer de un único soporte capaz de mostrar esa información organizada y relacionada de diferentes modos, sin necesitar de inscribir constantemente los mismos datos.

Por lo tanto, la BDSAP es una herramienta que almacena datos de forma sistemática y permite el acceso posterior a esos datos de forma práctica y organizada. Todos los datos están ordenados por categorías en diferentes tablas que se relacionan de modo a generar informes con información que permita analizar el tema bajo diferentes perspectivas. Por medio de las tablas se puede agregar, modificar y eliminar datos en la BDSAP de modo a corregir y a actualizar constantemente la información en ella contenida. El interfaz de la BDSAP está diseñado de forma a permitir una utilización fácil e intuitiva.

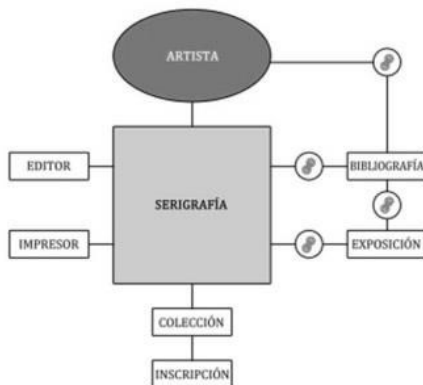
1.PRESENTACIÓN

2.CONSULTAR

...más información

El menú Editar se despliega en dos submenús —Crear y Editar/borrar— compuestos por un conjunto de formularios que permite inscribir y organizar los datos en la base de datos.

...más información



2

MENÚS DE LA BDSAP

2.1 MENÚ PRESENTACIÓN

El menú *Presentación* pretende, como su nombre indica, presentar la BDSAP explicando de forma sucinta sus objetivos, estructura, contenidos y funcionamiento. Se hace una presentación de la estructura de la BDSAP organizada en los menús *Consultar* y *Editar* y una explicación esquemática de su funcionamiento. Sobre el menú *Consultar* se procura exponer el tipo de informes generado por las *Búsqueda simple*, *Búsqueda avanzada*, y *Búsqueda específica*; y sobre el menú *Editar* se explica la forma de inscribir y gestionar los datos en los diferentes formularios.

Este menú hace posible que la BDSAP sea un soporte independiente y que funcione de forma autónoma, sin necesitar ningún otro documento para comprender la interfaz de la base de datos.



3 – *Búsqueda simple, Búsqueda avanzada y Búsqueda específica* del menú *Consultar* en la BDSAP.

2.2 MENÚ CONSULTAR

El menú *Consultar* permite el acceso a los datos de la BDSAP a través de tres tipos de pesquisas —la *Búsqueda simple*, la *Búsqueda avanzada* y la *Búsqueda específica*—. Este menú genera un total de 1379 informes distintos, desde los informes simples, con los datos compilados en listas ordenadas alfabéticamente, a los informes detallados sobre determinados datos previamente seleccionados, o a los informes específicos sobre una determinada obra serigráfica. Los informes del menú *Consultar* permiten no solo conocer los datos contenidos en la BDSAP, sino también ordenar esos datos según diferentes parámetros y, de ese modo, analizarlos y comprenderlos de acuerdo a diferentes perspectivas. Si, por ejemplo, a través de los informes se pueden conocer las obras serigráficas producidas entre 1952 y 1974, también se puede conocer qué serigrafías han sido realizadas por cada artista, o en qué catálogos esas obras son reproducidas, o, más específicamente, qué serigrafías están datadas en 1972. Concretamente, el menú *Consultar* contempla 22 informes en la *Búsqueda simple*, 1077 informes en la *Búsqueda avanzada* y 280 informes en la *Búsqueda específica*. Los informes fueron establecidos teniendo en consideración no todas sus variables posibles estadísticamente, sino solamente las variables que podrían generar documentos con información útil según el conocimiento previo de los datos contenidos en la BDSAP, eliminando siempre que es posible las pesquisas que originan informes nulos⁹.

⁹ Por ejemplo, si es útil un informe con los datos de las serigrafías realizadas por un determinado artista organizadas por años, y obtener así conclusiones relativas al volumen de producción en los diferentes años; no sería útil un informe con la información de las serigrafías estampadas por el impresor Antônio Inverno en la década de los cincuenta, ya que el resultado sería nulo.

2.2.1 Búsqueda simple

La *Búsqueda simple* del menú *Consultar* genera informes simples a partir de los datos compilados en la BDSAP. Las 22 consultas contenidas en la *Búsqueda simple* están organizados en 7 listas generales ordenadas por orden alfabético sobre artistas, serigrafías, editores, impresores, exposiciones, bibliografía y colecciones; 8 informes sobre serigrafías; seis informes sobre bibliografía; y 1 informe sobre exposiciones. Las listas son:

- *Lista de artistas*, donde están registrados 66 nombres de artistas, con la correspondiente fecha de nacimiento (y en ciertos casos, la fecha de fallecimiento).
- *Lista de serigrafías*, donde están registradas 280 obras, con la correspondiente imagen de la obra, su autor y número de identificación (n. d. i.).
- *Lista de editores*, donde están registrados 34 nombres.
- *Lista de impresores*, donde están registrados 21 nombres.
- *Lista de exposiciones*, donde están registradas 68 exposiciones, con indicación del nombre, el año y lugar de la exposición.
- *Lista de bibliografía*, donde están registradas 191 referencias bibliográficas.
- *Lista de colecciones*, donde está registrado el nombre de los 13 acervos estudiados.

Los informes simples son:

- *Informe de serigrafías organizadas por artistas*, con las obras presentadas en orden alfabético del nombre del artista, incluyendo una imagen, el n. d. i., el título y el año de las obras.
- *Informe de serigrafías organizadas por años*, con las obras presentadas en orden ascendente de años¹⁰, incluyendo una imagen, el n. d. i., el título y el autor de las obras.





¹⁰ En el *Informe de serigrafías organizadas por años* se presentan primero las obras no datadas y sólo después las obras datadas, con inicio en 1952 y término en 1974.

BD SAP. BASE DE DATOS DE LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL
1952 - 1974




CONSULTAR VOLVER

BÚSQUEDA SIMPLE | INFORMES | SERIGRAFÍAS POR ARTISTA



Ana Vieira

	anavie001 S/ título 1973
	anavie002 S/ título 1973
	anavie003 S/ título 1973
	anavie004 S/ título 1973

António Charrua

	antcha001 Ana Base 1974
	antcha002 S/ título
	antcha003 S/ título
	antcha004 [Poster nº 2] 1971

Armando Alves

	armalv001 S/ título
	armalv002 S/ título

5 – Fragmento del *Informe de serigrafías organizadas por artistas*, de la *Búsqueda simple* del menú *Consultar*, en la BDSAP.

- *Informe de serigrafías organizadas por décadas*, con las obras presentadas en orden ascendente de décadas¹¹, incluyendo una imagen, el n. d. i., el título, el autor y el año de las obras.
- *Informe de serigrafías organizadas por editores*, con las obras presentadas en orden alfabético del nombre del editor, incluyendo una imagen, el n. d. i., el título, el autor y el año de las obras.
- *Informe de serigrafías organizadas por impresores*, con las obras presentadas en orden alfabético del nombre del impresor, incluyendo una imagen, el n. d. i., el título, el autor y el año de las obras.
- *Informe de serigrafías organizadas por exposiciones*, con presentación del nombre y año de cada exposición, y las obras en ella expuestas (incluyendo una imagen, el n. d. i., el título, el autor y el año de las obras).
- *Informe de serigrafías organizadas por bibliografía*, con presentación de la referencia bibliográfica de cada publicación y las obras en ella citadas/ reproducidas (incluyendo una imagen, el n. d. i., el título, el autor y el año de las obras).
- *Informe de serigrafías organizadas por colecciones*, con las obras presentadas en orden alfabético del nombre de la colección, incluyendo una imagen, el n. d. i., el título, el autor y el año de las obras.
- *Informe de bibliografía organizada por autores*, con las publicaciones presentadas en orden alfabético del nombre del autor.
- *Informe de bibliografía organizada por títulos*, con las publicaciones presentadas en orden alfabético del título.
- *Informe de bibliografía organizada por años*, con las publicaciones presentadas en orden ascendente de años.
- *Informe de bibliografía organizada por tipo de documento*, con las publicaciones presentadas en orden alfabético del tipo de documento¹².
- *Informe de bibliografía organizada por artista relacionado*, con presentación en orden alfabético del nombre de los artistas y la correspondiente lista de referencias bibliográficas que está relacionada con cada uno de esos artistas.

¹¹ En el *Informe de serigrafías organizadas por décadas* se presentan primero las obras sin información sobre la década, después las obras producidas en los años 50, en los años 60 y, por último, en los años 70.

¹² En el *Informe de bibliografía organizada por tipo de documento* las opciones de documentos son: *Artículo, Catálogo, Disertación Académica, Web, Libro Técnico, Monografía/ Antología, Periódico/ Revista y Otros*.

Serigrafia Artística en Portugal	
Ficheiro Base Criar Dados Externos Ferramentas da Base de Dados	
MENU ENTRADA MENU CONSULTAR MENU CONS SIMPLES INF_BIBL_ARTISTA	
	<p>António Inverno: 25 anos de serigrafia. Lisboa: Palácio Galveias, 1996 (textos de João Soares y de Francisco Faria Paulino).</p> <p>Gravura portuguesa contemporânea, org. Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses y Sociedade Nacional de Belas-Artes, [1976].</p>
António Mendes	<p>A doce e ácida incisão: a Gravura en contexto (1956-2004). Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio de 2013 (textos de Fernando Faria de Oliveira, Maria da Luz Rosinha, David Santos, Joana Brites, André Silveira y Delfim Sardo).</p> <p>Gravura portuguesa contemporânea, org. Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses y Sociedade Nacional de Belas-Artes, [1976].</p> <p>Kompass: catálogo número um (provisório). Lisboa: Kompass, (inauguración) 29 de marzo de 1974.</p>
António Sena	<p>I Exposição Nacional de gravura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, febrero de 1977 (texto de Rocha de Sousa).</p> <p>Gravura contemporânea portuguesa II, Secretaria de Estado da Cultura [s.d.].</p> <p>Kompass: catálogo número um (provisório). Lisboa: Kompass, (inauguración) 29 de marzo de 1974.</p>
Eduardo Luiz	<p>Samtida Portugisisk Grafik/ Gravura portuguesa contemporânea: 1970-1988. Estocolmo, 1988 (textos de José Sommer Ribeiro).</p> <p>Gravura portuguesa contemporânea. Macau: Museu Luís de Camões, Galeria de Exposições Temporárias, [1981] (texto de António Conceição Jr.).</p> <p>Gravura portuguesa contemporânea, org. Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses y Sociedade Nacional de Belas-Artes, [1976].</p> <p>Soares, Maria Leonor Barbosa. "Eduardo Luiz, na ordem, a desordem: ampliando a experiência da representação em pintura". Revista da Faculdade de Letras: ciências e técnicas do património, s. 1, vol. 3 (2004): 109-127. Consultado: 7 de noviembre, 2014. http://hdl.handle.net/10216/8698.</p>
Jorge Pinheiro	<p>Jorge Pinheiro. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Exposições e Museografia, 1987 (textos de Eduardo Paz Barroso).</p>
Manuel Baptista	<p>Kompass: catálogo número um (provisório). Lisboa: Kompass, (inauguración) 29 de marzo de 1974.</p> <p>Gravura portuguesa contemporânea, org. Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses y Sociedade Nacional de Belas-Artes, [1976].</p> <p>António Inverno: 25 anos de serigrafia. Lisboa: Palácio Galveias, 1996 (textos de João Soares y de Francisco Faria Paulino).</p> <p>Gravura contemporânea portuguesa II, Secretaria de Estado da Cultura [s.d.].</p>
René Bertholo	<p>KWY: Paris 1958-1968, Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril de 2001 (textos de Alcáda Baptista, Alfredo Margarido, Ana Filipa Candeias, Artur Maciel, David Bourdon, Ernesto de Sousa, Fernando Dias, Fernando Gil, Fernando Pernes, Gerald Gassiot-Talabot, Guy Weelen, Hans Friemond, Helder Macedo, João Vidal, José Gil, José Luís Porfírio, José-Augusto França, Jürgen Claus, Manuel Villaverde Cabral, Manuel Zimbro, Margarida Acciaiuoli, Margarida Veiga, Mário de Oliveira, Navarro de Andrade, Pierre Restany, Rita Macedo y Sebastião Fonseca).</p> <p>Samtida Portugisisk Grafik/ Gravura portuguesa contemporânea: 1970-1988. Estocolmo, 1988 (textos de José Sommer Ribeiro).</p> <p>René Bertholo. Porto: Museu de Serralves, 7 de abril al 28 de mayo de 2000 (textos de João Fernandes y Alexandre Pomar; antología de textos).</p> <p>Gravura portuguesa contemporânea. Macau: Museu Luís de Camões, Galeria de Exposições Temporárias, [1981] (texto de António Conceição Jr.).</p> <p>Gravure portugaise contemporaine, Paris : Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, 25 de noviembre al 20 de diciembre de 1969 (textos de Joaquim Veríssimo Serrão y Armando Vieira Santos).</p>

6 – Fragmento del *Informe de bibliografía organizada por artistas relacionados*, de la *Búsqueda simple* del menú *Consultar*, en la BDSAP.

- *Informe de bibliografía organizada por exposición relacionada*, con presentación del título y año de las exposiciones y la referencia bibliográfica del correspondiente catálogo.
- *Informe de exposiciones organizadas por años*, con las exposiciones presentadas en orden ascendente del año en que son realizadas.

Cada una de las listas e informes de la *Búsqueda simple* en el menú *Consultar* de la BDSAP pretende dar respuesta a una de las siguientes cuestiones:

- ¿Qué artistas realizaron serigrafías entre 1952 y 1974?
- ¿Qué serigrafías son producidas por estos artistas?
- ¿Qué editores están relacionados con estas serigrafías?
- ¿Qué impresores están relacionados con estas serigrafías?
- ¿En qué exposiciones estuvieron presentes estas serigrafías?
- ¿Qué bibliografía reproduce estas serigrafías?
- ¿En qué colecciones están estas serigrafías?
- ¿Qué serigrafías son producidas, específicamente, por cada uno de los artistas?
- ¿Qué serigrafías son producidas, específicamente, en cada año?
- ¿Qué serigrafías son producidas, específicamente, en cada década?
- ¿Qué serigrafías son editadas, específicamente, por cada editor?
- ¿Qué serigrafías son estampadas, específicamente, por cada impresor?
- ¿Qué serigrafías son presentadas, específicamente, en cada exposición?
- ¿Qué serigrafías están reproducidas, específicamente, en cada fuente bibliográfica?
- ¿Qué serigrafías existen, específicamente, en cada una de las colecciones estudiadas?
- ¿Qué bibliografía está registrada en la BDSAP, en orden alfabético de autores?
- ¿Qué bibliografía está registrada en la BDSAP, en orden alfabético de títulos?
- ¿Qué bibliografía está registrada en la BDSAP, en orden cronológico?
- ¿Qué bibliografía está registrada en la BDSAP, ordenada por tipo de documento?
- ¿Qué bibliografía está relacionada, específicamente, con cada artista?

- ¿Qué bibliografía está relacionada, específicamente, con cada exposición?
- ¿Qué exposiciones están registradas en la BDSAP, en orden cronológico?

2.2.2 Búsqueda avanzada

La *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP genera informes detallados sobre determinados datos previamente seleccionados. Los 20 tipos de consultas contenidos en la *Búsqueda avanzada* se ordenan bajo varias temáticas: 8 sobre serigrafías; 3 sobre artistas; 2 sobre exposiciones; 2 sobre bibliografía; y 5 sobre colecciones. En la totalidad, la *Búsqueda avanzada* genera 1077 informes distintos ordenando los datos compilados en la BDSAP de forma selectiva¹³. Las consultas en la *Búsqueda avanzada* son realizadas por medio de un único parámetro variante, con excepción de las consultas sobre las colecciones que son efectuadas con dos parámetros variantes, como se verificará. Puesto que los informes de la *Búsqueda avanzada* inciden solamente sobre los datos previamente seleccionados, y no sobre la totalidad de los datos como acontece en la *Búsqueda simple*, la información en ellos contenida es menos extensa y, por ello, más detallada.

Conforme hemos indicado, en la *Búsqueda avanzada* existen 8 tipos de informes sobre las **serigrafías** registradas en la BDSAP:

- *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista*, donde se puede seleccionar uno de los 66 artistas registrados en la BDSAP y obtener una lista de las serigrafías realizadas por ese artista, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor y el número de tintas de la obra; y se obtiene también el número total de serigrafías realizadas por ese artista.

¹³ De este número total de informes se han excluido los que generan resultados nulos, como ocurre en algunos informes sobre las colecciones que son efectuados con la variación de dos parámetros. Por ejemplo: el *Informe de serigrafías de determinada colección* —opción, *Museu de Arte de Macau*— relacionadas con determinada década —opción, 50— genera un resultado nulo, una vez que el MAM solo tiene serigrafías producidas en la década de los setenta.

BD SAP. BASE DE DATOS DE LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL
1952 - 1974

CONSULTAR VOLVER

BÚSQUEDA AVANZADA | SERIGRAFÍAS POR COLECCIONES

Museu de Arte de Macau

INSCRIPCIÓN


Título:

Firma: **A. Palolo**

Nº edición: 21/25

Fecha: 73

Marcas:



Medidas Papel: 50x65 cm

Medida Mancha: 30x42 cm

Editor: **Galeria 111**

Impresor:

Nº de Tintas: 5

antpal001

António Palolo

S/ título

1973

Serigrafia sobre papel

INSCRIPCIÓN


Título:

Firma: **A. Palolo**

Nº edición: 212/300

Fecha: 73

Marcas:



Medidas Papel: 65x50 cm

Medida Mancha: 42x29,8 cm

Editor: **Galeria 111**

Impresor:

Nº de Tintas: 6

antpal003

António Palolo

S/ título

1973

Serigrafia sobre papel

INSCRIPCIÓN


Título:

Firma: **A. Palolo**

Nº edición: 8/25

Fecha: 1973

Marcas:



Medidas Papel: 49x65 cm

Medida Mancha: 29,8x42 cm

Editor: **Galeria 111**

Impresor:

Nº de Tintas: 6

antpal004

António Palolo

S/ título

1973

Serigrafia sobre papel

INSCRIPCIÓN

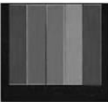
Título:

Firma: **A. Palolo**

Nº edición: 7/25

Fecha: 73

Marcas:



Medidas Papel: 65x70 cm

Medida Mancha: 46x50 cm

Editor: **Galeria 111**

Impresor:

Nº de Tintas: 6

antpal005

António Palolo

S/ título


1973

Serigrafia sobre papel

INSCRIPCIÓN

Título:

Firma: **A. Palolo**



Medidas Papel: 80,5x65,3 cm

Medida Mancha: 56x40 cm

antpal009

António Palolo

S/ título

1971

Serigrafia sobre papel

Vista de Relatório

8 – Fragmento del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Museu de Arte de Macau*— de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* en la BDSAP.

- *Informe de serigrafías relacionadas con determinado año*, donde se puede seleccionar uno de los años, entre 1952 y 1974, y obtener una lista de las serigrafías producidas en ese año, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor y el número de tintas de la obra; y se obtiene también el número total de serigrafías producidas en ese año.
- *Informe de serigrafías relacionadas con determinada década*, donde se puede seleccionar uno de las décadas, entre 50, 60 y 70, y obtener una lista de las serigrafías producidas en esa década, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor y el número de tintas de la obra; y se obtiene también el número total de serigrafías producidas en esa década.
- *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor*, donde se puede seleccionar uno de los 34 editores registrados en la BDSAP y obtener una lista de las serigrafías editadas por ese editor, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor y el número de tintas de la obra; y se obtiene también el número total de serigrafías de ese editor.
- *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor*, donde se puede seleccionar uno de los 21 impresores registrados en la BDSAP y obtener una lista de las serigrafías estampadas por ese impresor, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor y el número de tintas de la obra; y se obtiene también el número total de serigrafías estampadas por ese impresor.
- *Informe de serigrafías relacionadas con determinada exposición*, donde se puede seleccionar una de las 68 exposiciones registradas en la BDSAP y obtener una lista de las serigrafías presentadas en esa exposición, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor y el número de tintas de la obra; y se obtiene también el número total de serigrafías expuestas.
- *Informe de serigrafías relacionadas con determinada bibliografía*, donde se puede seleccionar una de las 191 referencias bibliográficas registradas en la BDSAP y obtener una lista de las serigrafías reproducidas en esa publicación, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor y el número de tintas de la obra; y se obtiene también el número total de serigrafías reproducidas en esa bibliografía.
- *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección*, donde se puede seleccionar una de las 13 colecciones registradas en la BDSAP y obtener una lista de las serigrafías que existen en esa colección, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor, el número de tintas y los datos inscritos en la obra (datos que pueden incluir el título de la obra, la firma del artista, el número de la prueba, la fecha y otras mar-

BD SAP. BASE DE DATOS DE LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL
1952 - 1974

CONSULTAR VOLVER

BÚSQUEDA AVANZADA | BIBLIOGRAFÍA POR ARTISTA

20 Anos da Gravura. Lisboa: Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, 17 de mayo al 12 de junio de 1976 (textos de Fernando de Azevedo y Gil Teixeira Lopes).	Artur Rosa
A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto (1956-2004). Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio de 2013 (textos de Fernando Faria de Oliveira, Maria da Luz Rosinha, David Santos, Joana Brites, André Silveira y Delfim Sardo).	Artur Rosa
VI Salão de arte moderna da cidade de Luanda. Luanda: org. Câmara Municipal y Comissão Municipal de Turismo, agosto de 1972.	Artur Rosa
Exposição 73, Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, diciembre de 1973.	Artur Rosa
Gravura portuguesa contemporânea, org. Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses y Sociedade Nacional de Belas-Artes, [1976].	Artur Rosa
Gravura contemporânea portuguesa, org. Secretaria de Estado da Cultura, mayo 1976.	Artur Rosa
Artur Rosa: pintura e escultura. Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 14 de junio al 15 de julio de 1973.	Artur Rosa
Anos 70: atravessar fronteiras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9 de octubre de 2009 al 3 de enero de 2010 (textos de Teresa Gouveia, Rita Sousa Macedo, Raquel Henriques da Silva, Ana Filipa Candeias, Ana Ruivo, Rita Lopes Ferreira y Rita da Fabiana).	Artur Rosa

8

Vista de Relatório

9 – Informe de bibliografía relacionada con determinado artista —opción, Artur Rosa— de la Búsqueda avanzada del menú Consultar en la BDSAP.

cas manuscritas o impresas); y se obtiene también el número total de serigrafías que existe en esa colección.

En la Búsqueda avanzada existen también 3 tipos de informes sobre los **artistas** registrados en la BDSAP:

- *Informe de artistas relacionados con determinada exposición*, donde se puede seleccionar una de las 68 exposiciones registradas en la BDSAP y obtener una lista de los artistas que mostraran serigrafías en la exposición, con presentación del nombre de los artistas y de los datos de la exposición, o sea, el respectivo nombre, lugar y período en que esta ha ocurrido.
- *Informe de artistas relacionados con determinada bibliografía*, donde se puede seleccionar una de las 191 referencias bibliográficas registradas en la BDSAP y obtener una lista de los artistas que tiene obra serigrafía reproducida en esa publicación, con presentación del nombre de los artistas y de los datos de la referencia bibliográfica.

- *Informe de artistas relacionados con determinada colección*, donde se puede seleccionar una de las 13 colecciones registradas en la BDSAP y obtener una lista de los artistas con serigrafías en el acervo seleccionado, el número de serigrafías que existe en la colección de cada uno de esos artistas y el número total de serigrafías que existe en la colección.

Sobre las **exposiciones** registradas en la BDSAP la *Búsqueda avanzada* dispone de 2 tipos de informes:

- *Informe de exposiciones relacionadas con determinado artista*, donde se puede seleccionar uno de los 66 artistas registrados en la BDSAP y obtener una lista de las exposiciones en que el artista participa, con presentación de los datos de las exposiciones (nombre, lugar y período en que han ocurrido), y el número de serigrafías expuestas en cada una de ellas.
- *Informe de exposiciones relacionadas con determinado año*, donde se puede seleccionar uno de los años y obtener una lista de las exposiciones ocurridas en ese determinado año, con presentación del nombre, del lugar y período de las exposiciones, así como información adicional sobre la organización y curaduría en el campo de observaciones.

También en la *Búsqueda avanzada* se puede consultar 2 tipos de informes sobre la **bibliografía** registrada en la BDSAP:

- *Informe de bibliografía relacionada con determinado artista*, donde se puede seleccionar uno de los 66 artistas registrados en la BDSAP y obtener una lista de la bibliografía que refiere o reproduce serigrafías de ese artista, con presentación de las referencias bibliográficas y del número total de publicaciones.
- El *Informe de bibliografía relacionada con determinado año*, donde se puede seleccionar uno de los años y obtener una lista de la bibliografía publicada en ese determinado año, con presentación de las referencias bibliográficas y del total de publicaciones referentes a ese año.

Por último, en la *Búsqueda avanzada* se puede consultar 5 tipos de informes diferentes sobre las **colecciones** registradas en la BDSAP (seleccionando en cada tipo de informe dos parámetros variantes):

- El *Informe de serigrafías de determinada colección relacionadas con determinado artista*, donde se puede seleccionar, simultáneamente, uno de los 66 artistas registrados en la BDSAP y una de las 13 colecciones, y obtener una lista de las serigrafías producidas por ese artista y que existen en la colección seleccionada, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor y el número de tintas de la obra; y obtener también el número total de obras existentes.

BD SAP. BASE DE DATOS DE LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL 1952 - 1974

CONSULTAR

VOLVER

BÚSQUEDA AVANZADA | SERIGRAFÍAS POR COLECCIÓN E IMPRESOR

Museu de Arte Contemporânea-Fundação de Serralves



aavv001

AAVV

Serigrafía

1974

Serigrafía sobre papel

Medidas Papel: 75.5x55.3 cm

Medida Mancha: 63.5x53.5 cm

Editor:

Impresor: Taller António Inverno

Nº de Tintas: Policroma



anavie001

Ana Vieira

S/ título

1973

serigrafía sobre papel C. M. Fabriano

Medidas Papel: 56x76 cm

Medida Mancha: 33.5x38.5 cm

Editor:

Impresor: Gravura-SCGP, Lisboa

Nº de Tintas: 4



guipar002

Guilherme Parente

S/ título

Serigrafía sobre papel

Medidas Papel: 100x68.5 cm

Medida Mancha: 77x59 cm

Editor:

Impresor: Taller António Inverno

Nº de Tintas: Policroma



paureg001

Paula Rego

S/ título

1974

Serigrafía sobre papel

Medidas Papel: 100x68.5 cm

Medida Mancha: 45x32.5 cm

Editor:

Impresor: Taller António Inverno

Nº de Tintas: Policroma



renber001

René Bertholo

Une année à Berlin

1973

Serigrafía sobre papel

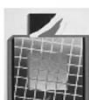
Medidas Papel: 57.3x76.1 cm

Medida Mancha: 47.5x64.5 cm

Editor:

Impresor: Taller António Inverno

Nº de Tintas: Policroma



vitfor005

Vitor Fortes

Rádio

1972

10 – Fragmento del *Informe de serigrafías de determinada colección* —opción, *Museu de Arte Contemporânea-Fundação de Serralves*— relacionada con determinado impresor —opción, *António Inverno*— de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* en la BDSAP.

- *Informe de serigrafías de determinada colección relacionadas con determinado año*, donde se puede seleccionar, simultáneamente, uno de los años, entre 1952 y 1974, y una de las 13 colecciones registradas en la BDSAP, y obtener una lista de las serigrafías producidas en ese año y que existen en la colección seleccionada, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor y el número de tintas de la obra; y obtener también el número total de obras producidas en ese año.
- *Informe de serigrafías de determinada colección relacionadas con determinada década*, donde se puede seleccionar, simultáneamente, una de las tres décadas, 50, 60 o 70, y una de las 13 colecciones registradas en la BDSAP, y obtener una lista de las serigrafías producidas en esa década y que existen en la colección seleccionada, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor y el número de tintas de la obra; y obtener también el número total de obras existentes.
- *Informe de serigrafías de determinada colección relacionadas con determinado editor*, donde se puede seleccionar, simultáneamente, uno de los 34 editores registrados en la BDSAP y una de las 13 colecciones, y obtener una lista de las serigrafías editadas por ese editor y que existen en la colección seleccionada, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor y el número de tintas de la obra; y obtener también el número total de obras existentes.
- *Informe de serigrafías de determinada colección relacionadas con determinado impresor*, donde se puede seleccionar, simultáneamente, uno de los 21 impresores registrados en la BDSAP y una de las 13 colecciones, y obtener una lista de las serigrafías estampadas por ese impresor y que existen en la colección seleccionada, con las obras presentadas en orden alfabético del n. d. i., incluyendo la imagen, el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y de la mancha, el editor, el impresor y el número de tintas de la obra; y obtener también el número total de obras existentes.

Los informes de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP pretenden dar respuesta a una de las siguientes cuestiones:

- ¿Qué serigrafías son realizadas por determinado artista?
- ¿Qué serigrafías son producidas en determinado año?
- ¿Qué serigrafías son producidas en determinada década?
- ¿Qué serigrafías son editadas por determinado editor?
- ¿Qué serigrafías son estampadas por determinado impresor?
- ¿Qué serigrafías son mostradas en determinada exposición?
- ¿Qué serigrafías son reproducidas en determinada bibliografía?

- ¿Qué serigrafías existen en determinada colección?
- ¿Qué artistas muestran sus serigrafías en determinada exposición?
- ¿Qué artistas tienen serigrafías reproducidas en determinada bibliografía?
- ¿Qué artistas están representados en determinada colección?
- ¿En qué exposiciones determinado artista presenta serigrafías?
- ¿Qué exposiciones son organizadas en determinado año?
- ¿En qué fuentes bibliográficas están reproducidas serigrafías de determinado artista?
- ¿Qué bibliografía fue publicada en determinado año?
- ¿Qué serigrafías de determinado artista existen en determinada colección?
- ¿Qué serigrafías producidas en determinado año existen en determinada colección?
- ¿Qué serigrafías producidas en determinada década existen en determinada colección?
- ¿Qué serigrafías editadas por determinado editor existen en determinada colección?
- ¿Qué serigrafías estampadas por determinado impresor existen en determinada colección?


2.2.3 Búsqueda específica

La *Búsqueda específica* en el menú *Consultar* de la BDSAP genera informes específicos sobre una determinada serigrafía previamente seleccionada. En la *Búsqueda específica* el número de identificación (n. d. i.) de la obra es el único parámetro a partir del cual se realiza la consulta, lo que genera, consecuentemente, un total de 280 informes diferentes (que corresponde exactamente al número de serigrafías registradas). Cada uno de los informes presenta una imagen de la estampa, el n. d. i., el artista, el título, el año, la técnica y materiales, las medidas del soporte y del papel, el editor, el impresor, el número de tintas, el tamaño de la tirada, el género (original o de reproducción) y descripción de la

BD SAP. BASE DE DATOS DE LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL
1952 - 1974

CONSULTAR VOLVER

BÚSQUEDA ESPECÍFICA | Num ID



fercal011
Fernando Calhau

Requiem I
1971
Serigrafía y offset sobre papel

Medidas Papel: 76x55,2 cm
Medidas Mancha: 53,5x53,5 cm
Editor: Gravura-SCGP, Lisboa
Impresor: Humberto Marçal
Nº de Tintas: 3
Edición/Tiradas: 150
Género de Serigrafía: Serigrafía Original
Descripción:
Observaciones: - Serigrafía editada en noviembre/ diciembre de 1971 por la Gravura - SCGP, con el nº 345, y distribuida en exclusiva a sus socios.

BIBLIOGRAFIA

A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto (1956-2004)
A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto (1956-2004). Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio de 2013 (textos de Fernando Faria de Oliveira, Maria da Luz Rosinha, David Santos, Joana Brites, André Silveira y Delfim Sardo).

work in progress: Fernando Calhau
work in progress: Fernando Calhau. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 18 de octubre de 2001 al 5 de enero de 2002 (textos de Doris von Drathen, Jorge Molder y Delfim Sardo).

20 Anos da Gravura
20 Anos da Gravura. Lisboa: Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, 17 de mayo al 12 de junio de 1976 (textos de Fernando de Azevedo y Gil Teixeira Lopes).

11 – Informe de la serigrafía *Requiem I* [fercal011] de Fernando Calhau, en la *Búsqueda específica* del menú *Consultar* de la BDSAP.

serigrafía; presenta, además, el campo de observaciones y la bibliografía relacionada con la serigrafía seleccionada.

El enfoque principal de los informes de la *Búsqueda específica* es presentar una ficha técnica completa de la obra serigráfica. Además de los datos que los informes de la *Búsqueda avanzada* ya presentan sobre las obras, estos informes son los únicos que muestran datos adicionales sobre las serigrafías, como el campo de observaciones, o la

cualificación del género —que permite catalogar las obras con la distinción entre *serigrafía original* y *serigrafía de reproducción*— y la respectiva descripción de esa cualificación, que explica (cuando esa información existe) las condiciones y el proceso de ejecución de la obra y el papel de los diferentes intervinientes, como el editor y el impresor¹⁴.

La información contenida en los informes de la *Búsqueda específica* en el menú *Consultar* de la BDSAP se completa con una relación de referencias bibliográficas de las publicaciones que reproducen la obra serigráfica seleccionada.

¹⁴ A título de ejemplo, se presenta la información adicional sobre algunas de las obras. Vieira da Silva, *Le labyrinthe*, 1959 [viesil008]: «Obra original dibujada directamente sobre la pantalla serigráfica por Vieira da Silva, impresa por el taller de René Bertholo y Lourdes Castro y editada por Pierre Loeb, en París». Eduardo Nery, *Circo solar*, 1974 [eduner002]: «Serigrafía concebida por Eduardo Nery a partir de una maqueta realizada en gouache e impresa por un serígrafo. Serigrafía editada en abril de 1974 por la Gravura-SCGP, con el nº 379, y distribuida en exclusiva a sus socios. Según el archivo de Eduardo Nery, la maqueta fue realizada en octubre de 1974. Existe otra versión de esta serigrafía impresa solo con el color negro (información facultada por el artista)». Man, *Jogo QSI*, 1971 [man005]: «“Jogo QSI” surge con el título “Jogo QSIV” en el catálogo — *Man: obra gravada 1970/74*, Lisboa: Gravura, Cooperativa de Gravadores Portugueses, 24 de septiembre al 29 de octubre de 1998 (antología de textos de catálogos anteriores y periódicos)».

2.3 MENÚ EDITAR

El menú *Editar* permite almacenar y gestionar los datos en la Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal, a partir de dos submenús —*Crear* y *Editar/Borrar*—. El submenú *Crear* permite introducir nuevos datos en la BDSAP a través de 12 tipos de formularios distintos: *Ficha de artista*, *Ficha de serigrafía*, *Ficha de inscripción*, *Ficha de exposición*, *Ficha de bibliografía*, *Lista de editores*, *Lista de impresores*, *Lista de colecciones*, *Ficha de relación artista/bibliografía*, *Ficha de relación serigrafía/bibliografía*, *Ficha de relación serigrafía/exposición* y *Ficha de relación exposición/bibliografía*. El submenú *Editar/Borrar* permite acceder a los mismos 12 tipos de formularios y modificar o borrar cualquier dato previamente registrado en la BDSAP.

La diferencia entre ficha y lista consiste en el número de entradas en los formularios: las listas tienen únicamente una entrada; las fichas combinan una serie de entradas. Así, el conjunto de formularios de una lista corresponde a una lista de nombres (o una tabla con solo una columna), en este caso, de editores, impresores o colecciones; el conjunto de formularios de una ficha corresponde a una tabla con varias columnas, donde cada columna corresponde a una entrada.

Todas las fichas y listas están interrelacionadas a través de una dependencia jerárquica que, por un lado, condiciona la edición de los datos en la BDSAP, y por otro salvaguarda esos datos, evitando la alteración o eliminación de datos con efecto en cadena. De este modo, para poner nuevos datos sobre una determinada obra serigráfica en la BDSAP, a través del submenú *Crear*, primero se registran los datos de la *Ficha de artista*; después los datos de la *Ficha de serigrafía* y los respectivos datos en la *Lista de editores*, *Lista de impresores* y *Lista de colecciones*; enseguida se completan los respectivos datos en la *Ficha de inscripción*, en la *Ficha de bibliografía* y en la *Ficha de exposición*; por último, son introducidos los datos en todas las fichas de relaciones —*Ficha de relación artista/bibliografía*, *Ficha de relación serigrafía/bibliografía*, *Ficha de relación serigrafía/exposición* y *Ficha de relación exposición/bibliografía*—.

Serigrafía artística en Portugal

Ficheiro Base Criar Dados Externos Ferramentas da Base de Dados

MENU ENTRADA MENU CONSULTAR MENU EDITAR MENU EDIT CREAR

BDSAP.

BASE DE DATOS DE LA SERIGRAFÍA ARTISTICA EN PORTUGAL
1952 - 1974

CREAR VOLVER

FICHA DE ARTISTA

FICHA DE SERIGRAFÍA

FICHA DE INSCRIPCIÓN

FICHA DE EXPOSICIÓN

FICHA DE BIBLIOGRAFÍA

LISTA DE EDITORES

LISTA DE IMPRESORES

LISTA DE COLECCIONES

SERIGRAFÍA/BIBLIOGRAFÍA

SERIGRAFÍA/EXPOSICIÓN

EXPOSICIÓN/BIBLIOGRAFÍA

ARTISTA/BIBLIOGRAFÍA

```

graph TD
    ARTISTA([ARTISTA]) ---|PK| SERIGRAFIA[SERIGRAFÍA]
    EDITOR[EDITOR] --- SERIGRAFIA
    IMPRESOR[IMPRESOR] --- SERIGRAFIA
    SERIGRAFIA ---|PK| BIBLIOGRAFIA[BIBLIOGRAFÍA]
    SERIGRAFIA ---|PK| EXPOSICION[EXPOSICIÓN]
    SERIGRAFIA --- COLECCION[COLECCIÓN]
    COLECCION --- INSCRIPCION[INSCRIPCIÓN]
  
```

Registro: 1 de 1 Sem Filtro Procurar

12 – Fichas y listas del submenú *Crear* en la BDSAP.

La dependencia jerárquica se comprende fácilmente a través de algunos ejemplos: antes de completar los datos sobre una determinada obra serigráfica en la *Ficha de serigrafía* es necesario que el artista que la ha realizado ya esté registrado en una *Ficha de artista*; antes de rellenarse la *Ficha de relación artista/bibliografía* (que relacionará un artista con un determinado catálogo u otra publicación) es necesario registrar ese artista en la *Lista de artistas* y la publicación en la *Ficha de bibliografía*.

En consecuencia, las acciones de modificar y borrar en el submenú *Editar/Borrar* deben ejecutarse, exactamente, en orden inverso: primero se eliminan o modifican los datos de las fichas de relaciones; después los datos de las fichas de bibliografía, exposi-

ción e inscripción; enseguida los datos de las listas de colecciones, editores e impresores; y, por último, los de la *Ficha de serigrafía*, seguida de los datos de la *Ficha de artista*.

Esto significa, por ejemplo, que antes de eliminar un artista de la *Lista de artistas* es necesario, primero, eliminar todas las fichas de relación establecidas con ese artista y con su obra (*Ficha de relación artista/bibliografía*, *Ficha de relación serigrafía/bibliografía*, *Ficha de relación serigrafía/exposición* y *Ficha de relación exposición/bibliografía*); después, todos los formularios de la *Ficha de inscripción* relacionadas con sus serigrafías; enseguida, todas las fichas de serigrafía relacionadas con su nombre; y por último, se puede borrar el nombre del artista de la *Ficha de artista*.

Todos los formularios de las fichas y listas se componen de entradas, donde se rellenan los datos, y de botones de control para efectuar diferentes acciones. Además de estos dos tipos de elementos, algunos formularios tienen también botones de acceso rápido a otros formularios. Como se verificará, a partir de los formularios de las fichas se puede acceder a informes con la información organizada en tablas.

2.3.1 Formularios del menú Editar

Como hemos indicado, existen 12 tipos de formularios —*Ficha de artista*, *Ficha de serigrafía*, *Ficha de inscripción*, *Ficha de exposición*, *Ficha de bibliografía*, *Lista de editores*, *Lista de impresores*, *Lista de colecciones*, *Ficha de relación artista/bibliografía*, *Ficha de relación serigrafía/bibliografía*, *Ficha de relación serigrafía/exposición* y la *Ficha de relación exposición/bibliografía*— que permiten almacenar los datos en la BDSAP de forma organizada.

2.3.1.1 Ficha de artista

Cada *Ficha de artista* tiene el objetivo de organizar datos sobre determinado artista, específicamente, su nombre, fecha de nacimiento (y de fallecimiento) y sus contactos. La ficha contiene un total de 8 entradas (además de las teclas de control): *Nombre*, *Dirección*, *Teléfonos*, *E-mail*, *Página web*, *Año de nacimiento*, *Año de fallecimiento* y

*Observaciones*¹⁵. Todas son entradas de caja de texto de escritura libre, con excepción del *Año de nacimiento* y *Año de fallecimiento* que son entradas de caja de algarismos condicionadas a un número de cuatro dígitos.

2.3.1.2 Ficha de serigrafía

Cada *Ficha de serigrafía* organiza datos de una determinada serigrafía. Específicamente, la ficha contiene 19 entradas: *Imagen*, *Título*, *N. d. i.*, *Artista*, *Año*, *Década*, *Medidas del soporte*, *Medidas de la mancha*, *Número de tintas*, *Técnicas y materiales*, *Número de pruebas*, *Número de pruebas de artista*, *Otras pruebas*, *Tamaño de edición*, *Editor*, *Impresor*, *Género de serigrafía*, *Descripción del género de serigrafía*, *Tipo de fuentes consultada* y *Observaciones*.

Siempre que la serigrafía es realizada por su autor como una obra con múltiples originales, es decir, el artista concibe la serigrafía como una tirada con múltiples pruebas, en la BDSAP esta tirada tiene solamente una *Ficha de serigrafía*, lo que significa que no existe una ficha para cada prueba. Sin embargo, los datos de las pruebas visualizadas de una misma tirada son especificados en los formularios de la *Ficha de inscripción*, y simultáneamente cada prueba asociada a la colección en que ha sido visualizada.

La entrada *Imagen* permite añadir una reproducción de la serigrafía en formato JPEG. El objetivo primordial de esta entrada es identificar visualmente la obra. De este modo, en detrimento de reproducciones de alta calidad, se han utilizado imágenes de baja resolución (variando su tamaño alrededor de 20 KB y 50 KB) que fueran suficientes para identificar la estampa y paralelamente permitieran mantener un funcionamiento ágil y continuo en la BDSAP.

La entrada *Título* es una caja de texto libre que permite adicionar el título de la obra. Siempre que sea posible son respetados los títulos originales atribuidos por los artistas, o, en opción, los títulos atribuidos por el editor o catalogador¹⁶. En los casos en

¹⁵ De estas entradas solo los datos rellenados en las entradas *Nombre*, *Año de nacimiento* y *Año de fallecimiento* están disponibles en los informes del menú *Consultar* de la BDSAP, por cuestiones de privacidad.

¹⁶ Si la obra tiene un título atribuido por el editor o catalogador, el título surge entre paréntesis cuadrados ([]). Es el caso, por ejemplo, de algunas de las serigrafías editadas por la

que las estampas aparecen catalogadas con otros títulos en diferentes catalogaciones, esa información surge en la entrada *Observaciones*¹⁷. Cuando las serigrafías no tienen títulos se rellena en la entrada «S/ título».

El *N. d. i.* (Número de identificación) es una entrada de caja de texto de escritura libre que permite adjuntar un número de identificación a cada serigrafía. Todas las obras registradas en la BDSAP tienen una identificación distinta compuesta generalmente por seis letras seguidas de tres algarismos. Las tres primeras letras corresponden a las primeras letras del nombre y las otras tres letras corresponden a las del apellido; y los números tienen una variación entre 001 y 999¹⁸. Este formato de n. d. i. permite establecer una relación directa con el nombre del artista y, además, mantener el mismo orden alfabético¹⁹.

La entrada *Artista* de la *Ficha de serigrafía* es una caja de combinación editable a partir de una caja de lista (con las opciones posibles a rellenar en la caja de texto), que presenta la lista de todos los artistas previamente registrados en la BDSAP en su respectiva *Ficha de artista*.

El *Año* es una entrada de caja de algarismo condicionada a un número de cuatro dígitos. El año es la fecha manuscrita en la estampa por el artista y que corresponde al año de estampación, independientemente de la fecha de edición, una vez que estas pueden ser diferentes. Esta entrada se rellena siempre que se conozca el año de estampación (a través de información facilitada por el artista, por el editor o impresor, o por confirmación en catálogos u otras publicaciones), aunque la obra no esté datada.

revista *Seara Nova*, en los años 70, en que solamente se conocen los títulos atribuidos por el editor ([*Poster n°6*], [*Poster n°13*], etc.).

¹⁷ A título de ejemplo, se apunta el caso de la serigrafía de Man, *Desestrutur SII* [man002] (editada en 1974 por la Gravura-SCGP), que además del título original atribuido por el artista (Man 2010), y conforme surge en catálogos como *Man: obra gravada 1970/74* (1998) y *A doce e ácida incisão* (2013), la obra surge con el título «Desestrutur S1» en el catálogo *Man: um percurso 1959/2004* (2004); y con el título «Desestrutur S» en el catálogo de *la I Exposição Nacional de Gravura* (1977).

¹⁸ Por ejemplo, la serigrafía de Fernando Calhau, *Requiem I*, fechada en 1971, tiene el n. d. i. [fercal011]; la serigrafía de Guilherme Parente, *Branca de Neve*, sin data, tiene el n. d. i. [guipar004].

¹⁹ Con excepción de los números de identificación de las obras de Júlio Pomar y de Julião Sarmiento que tienen un orden alfabético diferente de los nombres de los artistas, como se puede verificar por el siguiente ejemplo: [julpom001] y [julsar001].

Serigrafía artística en Portugal

Ficheiro Base Criar Dados Externos Ferramentas da Base de Dados

MENU ENTRADA MENU CONSULTAR MENU EDITAR MENU EDIT BORRAR SERIGRAFIA_EditarApagar

BD SAP. BASE DE DATOS DE LA SERIGRAFÍA ARTISTICA EN PORTUGAL

1952 - 1974

MENÚ EDITAR/BORRAR VOLVER

FICHA DE SERIGRAFÍA

Lista de Nº ID man002

Nº ID man002 !

Artista Man (José Manuel)

Título Desestruturata SII

Año 1974


Década 70

Medidas del Papel 55,5x55,8 cm

Medida de la Mancha 51x51 cm

Editor Gravura-SCGP, Lisboa

Impresor Taller Carlos Lacerda

Imagen 

Técnicas y Materiales Serigrafía sobre papel .M. F

Edición/Tirada 200

Nº de Pruebas de Autor 30

Tamaño de Edición Grande

Otras Pruebas

Nº de Tintas 3

Género de Serigrafía Serigrafía Original

Descripción del Género de Serigrafía Obra concebida, exclusivamente como serigrafía, por Man (José Manuel), impresa por Carlos Lacerda y editada por Gravura- SCGP.

Tipo de Fuentes Consultadas

<input type="checkbox"/> Obra original	<input type="checkbox"/> Imagen fotográfica
<input checked="" type="checkbox"/> Catálogo impreso	<input checked="" type="checkbox"/> Catálogo Online de Museo
<input type="checkbox"/> Otros Libros Impresos	<input type="checkbox"/> Otros Locales Online
<input type="checkbox"/> Página Web del Artista	

Observaciones
 - Serigrafía editada en abril de 1974 por la Gravura - SCGP, con el nº 380, y distribuida en exclusiva a sus socios.
 - "Desestruturata SII" surge com el título "Desestruturata S1" en el catálogo - Man: um percurso 1959/2004, Cascais, Centro Cultural de cascais, 6 de marzo al 4 de abril de 2004 (antología de textos sobre el artista).
 - "Desestruturata SII" surge con el título "Desestruturata S" en el catálogo - I Exposição Nacional de

Guardar
Borrar Registro
Volver

Abrir Informe
Imprimir Informe

Registro: 66 de 276 Sem Filtro Procurar

13 – Ficha de serigrafía de la obra *Desestruturata SII* [man002] de Man, en el menú *Editar* de la BDSAP.

La entrada *Década*, aunque parezca un poco redundante en relación a la entrada anterior, permite a la base de datos generar informes que organicen las serigrafías por décadas. Además, la utilidad de esta entrada se confirma en los casos en que no se conoce el año específico de una serigrafía pero que todavía se puede situar en una determinada década, como son ejemplos algunas obras de Guilherme Parente o algunas obras, no fechadas, editadas por la Kompass.

Las entradas *Medidas del soporte* y *Medidas de la mancha* permiten introducir datos sobre las dimensiones de la serigrafía. Las medidas son presentadas en centímetros, primero la altura después el ancho; sus valores son aproximativos, una vez que, además de la medición directa de las obras, también se ha recurrido a los datos fornecidos en la catalogación de las obras en las colecciones y publicaciones analizadas, y, como se ha verificado, existen diferentes criterios para redondear y presentar los valores medidos.

De igual modo, los datos rellenados en la entrada *Número de tintas* surgen del cruce de diferentes fuentes: se han considerado, principalmente, los datos obtenidos en la observación directa de las obras pero también informaciones facilitadas por los artistas, por las catalogaciones de las colecciones, por las galerías y publicaciones. El número de tintas corresponde al número de estampaciones realizadas en la serigrafía, dato que revela asimismo la complejidad técnica de ejecución, visto que las tintas son aplicadas una a una. Se ha denominado *tintas* y no *colores* puesto que el mismo color puede ser aplicado más que una vez. Cuando ha sido imposible contar el número de tintas, se denomina la serigrafía como *polícroma*. Cuando se desconoce este dato se deja la entrada en blanco.

La entrada de caja de texto libre *Técnicas y materiales* permite caracterizar la obra en cuanto al tipo de soportes, los materiales u otros métodos de estampación usados en ella.

Las entradas *Número de pruebas*, *Número de pruebas de artista*, *Otras pruebas* y *Tamaño de la edición* permiten introducir datos referentes al tipo de pruebas estampadas y al tamaño de la edición, conforme está manuscrito por el artista en la obra. En *Número de pruebas* se rellena la cantidad de pruebas del tiraje; en *Número de pruebas de artista*, la cantidad de pruebas de artista; y en *Otras pruebas*, todas las otras nomenclaturas, como las pruebas de ensayo, pruebas de estado, pruebas realzadas, etc. La entrada *Tamaño de edición* es rellenada con una de las tres opciones predefinidas: *Pequeña*, *Grande* o *Prueba única*. Para ediciones pequeñas se ha considerado las serigrafías con tiraje entre 2 y 100 pruebas; para las ediciones grandes, las serigrafías con tiraje superior a 100 pruebas. Esta entrada permite a la base de datos generar informes con las serigrafías organizadas por el tamaño de la edición y comprender su relación con los diferentes editores y artistas.

Editor e Impresor son entradas con una caja de combinación editable a partir de una caja de lista (con las opciones posibles para rellenar en la caja de texto), que presenta la lista de los editores o impresores previamente registrados en los formularios de la *Lista de editores* y de la *Lista de impresores*, respectivamente. Para simplificar, se ha creado una tecla de acceso rápido a esas listas de forma que permita el registro inmediato de un

nuevo editor o impresor, en los casos en que esta operación no haya sido realizada previamente.

Las entradas *Género de serigrafía* y *Descripción del género de serigrafía* permiten clasificar las obras serigráficas en dos géneros —originales o de reproducción— y presentar una descripción de esa clasificación, diferenciando así las obras que son ideadas originalmente como serigrafías de las que son reproducciones serigráficas de otras obras. El *Género de serigrafía* es una entrada de caja de selección predefinida con solo dos opciones: *Serigrafía original* y *Serigrafía de reproducción*. La *Descripción del género de serigrafía* es una entrada de caja de texto libre que permite particularizar sobre el proceso de elaboración de la estampa, una vez que este cambia de artista a artista, y de obra a obra: hay procesos en que el artista concibe, imprime y edita; en otros realiza una maqueta en serigrafía y confía el original a un serígrafo para estampar el tiraje; en otros el editor es una galería y no el artista; en otros el artista trabaja directamente sobre la pantalla serigráfica y todavía no estampa su obra; en otros el artista realiza maquetas en gouache y nunca ha estampado sus serigrafías; y en algunos casos la serigrafía es reproducida por un serígrafo directamente a partir de una pintura del artista.

El *Tipo de fuentes consultadas* es una entrada que permite especificar el tipo de fuentes consultadas para la obtención de los datos registrados en la ficha. Esta entrada es una caja de selección que predefine ocho opciones de elección simultánea: *Obra original*, *Imagen fotográfica*, *Catálogo impreso*, *Otros libros impresos*, *Catálogo web del museo*, *Otros sitios web* y *Página web del artista*. En la mayoría de los casos, los datos resultan del confornte y confirmación de varias fuentes, principalmente cuando estos no son obtenidos de la observación directa de la estampa. Considerando que sería inabarcable relacionar cada dato a sus variadas fuentes, esta entrada pretende, de forma meramente orientativa, indicar los tipos de fuentes consultadas. La opción *Obra original* se selecciona cuando la serigrafía haya sido visualizada directamente²⁰; *Imagen fotográfica*, cuando se ha observado la serigrafía a partir de una reproducción fotográfica²¹; *Catálogo impreso* se selecciona cuando se utiliza como fuente catálogos razonados o catálogos de exposiciones individuales o colectivas; la opción *Otros libros impresos* es seleccionada cuando se utiliza otro tipo de publicaciones, como revistas o monografías, para la catalogación de

²⁰ Todas las serigrafías que tienen la opción *Obra original* seleccionada tienen también, asociada en la BDSAP, la colección donde se ha observado la obra en la *Lista de colecciones* y respectivas inscripciones en los formularios de la *Ficha de inscripción*.

²¹ Las serigrafías visualizadas a partir de reproducciones fotográficas de formato digital, como es el caso de las serigrafías de Henrique Silva, también están asociadas en la BDSAP a una colección de la *Lista de colecciones* y respectivas inscripciones en los formularios de la *Ficha de inscripción*.

las serigrafías en la BDSAP; *Catálogo web de museo*, cuando los datos son facultados por las instituciones a través de sus catálogos disponibles en la web; *Página web del artista*, cuando el propio artista dispone información sobre las obras serigráficas en su sitio web; y *Otros sitios web*, cuando los datos tienen origen en sitios web de galerías, bibliotecas, etc.

La última entrada de los formularios de la *Ficha de serigrafía* es *Observaciones*, esta entrada de caja de texto de escritura libre permite añadir datos inherentes a la serigrafía que no están contemplados en ninguna de las entradas anteriores.

2.3.1.3 Ficha de inscripción

Cada *Ficha de inscripción* tiene el propósito de guardar datos sobre las inscripciones que figuran en cada una de las pruebas de las serigrafías visualizadas y registradas en la BDSAP. Las inscripciones en las serigrafías suelen hacerse con lápiz, de la propia mano del artista, indicando una numeración debajo de la imagen a la izquierda, el título en el centro, y la firma y la fecha a la derecha. Para contemplar todos los tipos de inscripciones (las manuscritas y no manuscritas), la ficha está organizada con ocho entradas: *Título de la serigrafía*, *N. d. i.*, *Imagen*, *Colección*, *Título*, *Firma*, *Número de la edición*, *Fecha* y *Marcas*.

Como se ha verificado anteriormente, debido a la jerarquía que condiciona la relación entre las distintas fichas del menú *Editar*, es necesario completar primero la *Ficha de serigrafía* correspondiente, e introducir el nombre de las colecciones (donde está la serigrafía) en la *Lista de colecciones* antes de rellenar la *Ficha de inscripción*.

Las tres primeras entradas de esta ficha —*Título de la serigrafía*, *N. d. i.* e *Imagen*— son entradas para identificar y seleccionar una de las serigrafías, previamente registradas en la BDSAP, a la que se quiere relacionar una inscripción. La selección se realiza a partir de la entrada *N. d. i.*, que es una caja de combinación editable a partir de una caja de lista, que presenta todos los n. d. i. ya registrados en la BDSAP. Las otras dos entradas de identificación de la estampa son automáticamente rellenadas después de seleccionado el n. d. i. pretendido.

The screenshot shows the BDSAP (Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal) web application. The interface is in Spanish. At the top, there's a navigation bar with tabs: 'Ficheiro', 'Base', 'Criar', 'Dados Externos', and 'Ferramentas da Base de Dados'. Below this, there's a sub-menu with 'MENU ENTRADA', 'MENU CONSULTAR', 'MENU EDITAR', 'MENU EDIT BORRAR', and 'INSCRICAO_EditarApagar'. The main header displays 'BD SAP' and 'BASE DE DATOS DE LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL 1952 - 1974'. Below the header, there are links for 'MENÚ EDITAR/BORRAR' and 'VOLVER'. The main content area is titled 'FICHA DE INSCRIPCIÓN'. It contains a form with the following fields: 'Lista de ID Nº' (a dropdown menu), 'ID Nº relacionado' (a text input with 'artros001' and a warning icon), 'Imagem' (a small thumbnail image of a screen), 'Colección' (a text input with 'Museu de Arte Contemporânea-Fundação de Serralves'), 'Título' (a text input with 'Victória'), 'Firma' (a text input with 'Artur Rosa'), 'Nº de la Edición' (a text input with '68/200'), 'Data' (a text input with '1974'), and 'Marcas' (a text input with 'Selo branco da Gravura - SCGP'). Below the form, there are buttons: 'Guardar', 'Borrar Registro', 'Abrir Informe', 'Imprimir Relatório', and 'Volver'. At the bottom, there's a status bar showing 'Registro: 1 de 346' and 'Sem Filtro'. The footer indicates 'Vista de formulário'.

14 – *Ficha de inscripción* de la obra *Victória* [artros001] de Artur Rosa (perteneciente al Museu de Arte Contemporânea-Fundação de Serralves), en el menú *Editar* de la BDSAP.

Título, *Firma*, *Número de la edición*, *Fecha* y *Marcas* son entradas de caja de texto libre que permiten transcribir los textos, caracteres, números arábigos o romanos y símbolos que figuran en las serigrafías, respetando las abreviaturas e iniciales utilizadas por el artista.

Cuando alguno de estos datos no existe en la obra, la entrada se deja en blanco; si son ilegibles se señala con el signo de interrogación (?). La entrada *Marcas* permite introducir información sobre sellos u otras marcas del editor o impresor.

La entrada *Colección* es una caja combinada con una lista de las colecciones, previamente registradas en la BDSAP, donde la opción elegida se rellena en la caja de texto. Para simplificar, se ha creado una tecla de acceso rápido a la *Lista de colecciones* de forma que permita el registro inmediato de una nueva colección en los casos en que esta operación no haya sido realizada previamente.

BD SAP. BASE DE DATOS DE LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL
1952 - 1974

MENÚ EDITAR/BORRAR VOLVER

FICHA DE EXPOSICIÓN

Lista por Nombre

Nombre: Fernando Calhau: desenho 1965/2002: desenhos da colecção do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão da Fundação Calouste Gulbenkian

Lugar: Centro Cultural Vila Flor, Guimarães

Fecha: 22 de septiembre al 30 de diciembre de 2007

Año: 2007

¿Existe Catálogo? ☒

Observaciones: Exposición que reúne cerca de 200 dibujos de Fernando Calhau, de la colección del CAMJAP/FCG, que cubre prácticamente toda la carrera del artista. Curaduría: Nuno Faria

Guardar Borrar Registro Volver Abrir Informe Imprimir Informe

Registro: 1 de 68 Sem Filtro Procurar

Vista de formulário

15 – Ficha de exposición de la muestra *Fernando Calhau: desenho 1965/2002* (Guimarães, 2007), en el menú *Editar* de la BDSAP.

2.3.1.4 Ficha de exposición

Cada *Ficha de exposición* organiza datos sobre una determinada exposición donde han participado artistas con obras serigráficas que forman parte de los registros de la BDSAP. Específicamente esta ficha contiene cinco entradas: *Título*, *Lugar*, *Fecha*, *Año* y *Observaciones*. Registradas en la BDSAP están exposiciones ocurridas dentro del período en estudio, 1952-1974, así como exposiciones transcurridas posteriormente que también han incluido alguna de las serigrafías de la BDSAP, como es el caso de las exposiciones antológicas, retrospectivas o de obra gráfica.

La entrada *Año* es una caja de algarismo condicionada a un número de cuatro dígitos, que permita a la BDSAP generar informes sobre exposiciones organizadas por años. Todas las demás entradas son cajas de texto libre. Por ello, la entrada *Fecha* permite adicionar de forma detallada el período de la exposición e incluir, además, los períodos de las exposiciones itinerantes. En *Observaciones* se organizan otros datos sobre la exposición, como la curaduría, la organización o datos sobre las obras expuestas.

2.3.1.5 Ficha de bibliografía

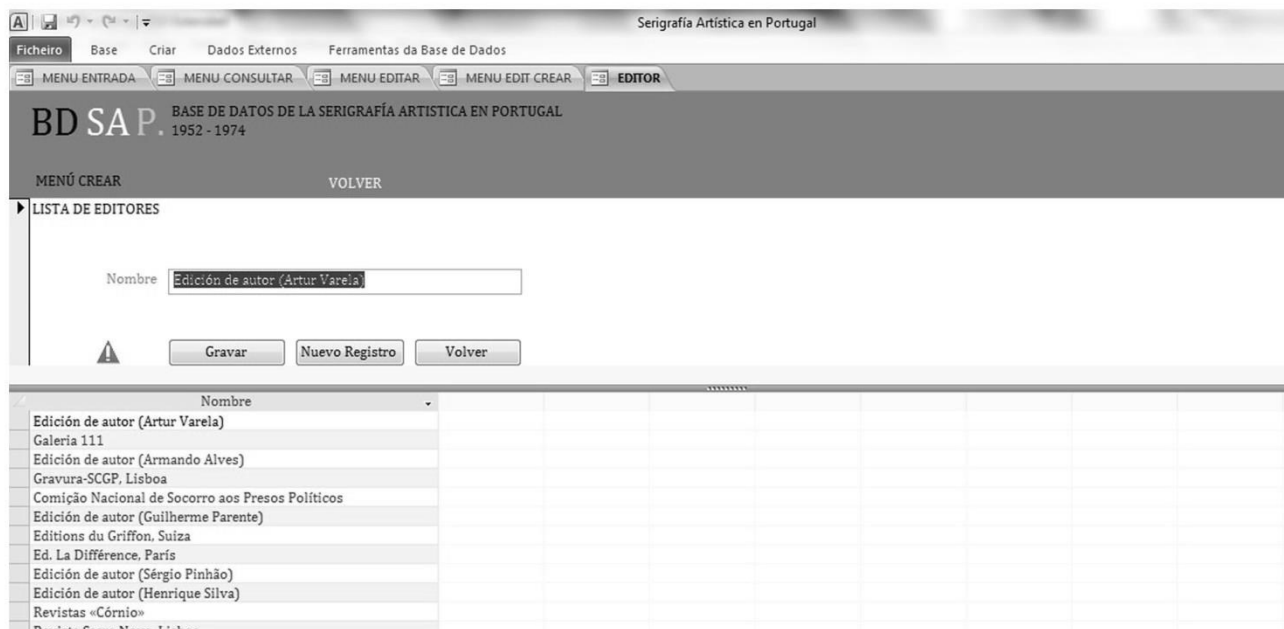
Cada *Ficha de bibliografía* permite organizar datos referentes a una fuente bibliográfica. El objetivo es compilar y registrar en la BDSAP la bibliografía relacionada con la temática de la serigrafía artística en Portugal, no solamente los catálogos que reproducen las obras serigráficas, sino también artículos, monografías, manuales prácticos, disertaciones y otras publicaciones que refieran el tema²². La *Ficha de bibliografía* contiene ocho entradas: *Tipo de bibliografía*, *Título*, *Autor*, *Publicación*, *Referencia*, *Asunto*, *Observaciones* y *Actualización de la consulta*.

El *Tipo de bibliografía* es una entrada de caja combinada con una lista —con las opciones, *Artículo*, *Catálogo*, *Disertación académica*, *Web*, *Libro técnico*, *Monografía/antología*, *Periódico/revista* y *Otros*— y una caja de texto para elegir una de las opciones. Esta entrada permite a la BDSAP generar informes con la bibliografía organizada por tipo de documento.

Todas las demás entradas son cajas de texto libre, con excepción de *Actualización de la consulta*. Los datos de *Actualización de la consulta* no son visualizados en ninguno de los informes del menú *Consultar* visto que el único objetivo de esta entrada es actualizar el estado de la consulta de cada bibliografía, ampliando, además, información sobre la fecha de la consulta y el lugar de depósito del libro.

La *Ficha de bibliografía*, cuando se accede a partir del submenú *Crear*, para simplificar el proceso, tiene también tres botones de acceso rápido a los formularios: *Ficha de relación artista/bibliografía*; *Ficha de relación exposición/bibliografía* y *Ficha de relación serigrafía/bibliografía*.

²² La importancia de esta compilación bibliográfica en la BDSAP es sobradamente notoria cuando se comprueba que en la consulta de referencias bibliográficas de las bibliotecas, en muchos casos la *serigrafía* no aparece como materia de búsqueda, apareciendo normalmente insertada, pero no especificada, en el asunto general del *grabado*.



16 – Fragmento de la *Lista de editores* en el menú *Editar* de la BDSAP.

2.3.1.6 Lista de editores, Lista de impresores y Lista de colecciones

La *Lista de editores* y la *Lista de impresores* permiten añadir los editores y los impresores relacionados con las serigrafías registradas en la BDSAP. Estas listas se componen de una única entrada de caja de texto libre para rellenar con el nombre del editor o con el nombre del impresor. Además de la entrada, figura una relación de todos los nombres ya registrados anteriormente en la BDSAP. Estas listas asociadas con los formularios de la *Ficha de serigrafía* posibilitan que la BDSAP elabore informes acerca de las serigrafías editadas por cada editor y estampadas por cada uno de los impresores.

La *Lista de colecciones* tiene el objetivo de ordenar una relación de todas las colecciones que conservan las serigrafías registradas en la BDSAP. De la misma forma que las otras dos listas, esta contiene una única entrada de caja de texto libre, para completar con el nombre de la colección, y una lista con todas las colecciones ya registradas en la base de datos. A partir de las relaciones establecidas dentro de la BDSAP entre esta lista y las serigrafías (a través de los formularios de la *Ficha de inscripción*), la BDSAP logra generar informes sobre las serigrafías existentes en determinada colección; sobre los artistas representados en determinada colección; o sobre datos más detallados, como los años, las décadas, los editores o los impresores de las serigrafías de determinada colección.

BD SAP. BASE DE DATOS DE LA SERIGRAFÍA ARTÍSTICA EN PORTUGAL
1952 - 1974


MENÚ EDITAR/BORRAR VOLVER

SERIGRAFÍA/BIBLIOGRAFÍA

Esta ficha permite apenas apagar relações existentes, de uma serigrafia, a determinadas bibliografias. Não é possível editar estas relações! Caso seja necessário estabelecer nova relação deve ser feita a partir do "menu criar" na ficha "Relação Serigrafia-Bibliografia".

Procurar [Procurar pelo numero da Serigrafia]

A Serigrafia com Num_ID artros001



Tem as seguintes Bibliografias associadas:

Titulo	Primeiro Autor	Editora	Local	Ano
20 Anos da Gravura		Fundação Calouste Gulbenki	Lisboa	1976
A doce e ácida incisão: a Gravura em conte		Fundação Caixa Geral de Dep	Vila Franca de Xira	2013
*				

Registo: 1 de 2 Sem Filtro Procurar

Apagar Relação Voltar Abrir Relatório Imprimir Relatório

Registo: 1 de 276 Sem Filtro Procurar

17 – Ficha de relação serigrafia/bibliografia de la obra *Victória* [artros001] de Artur Rosa, en el menú *Editar* de la BDSAP.

2.3.1.7 Fichas de relación: serigrafía/bibliografía, serigrafía/exposición, exposición/bibliografía y artista/bibliografía

Las fichas de relación solamente agregan datos ya registrados en la BDSAP. Cada *Ficha de relación serigrafia/bibliografia* relaciona una determinada serigrafía con una determinada fuente bibliográfica, lo que significa que esa serigrafía está reproducida o citada en esa fuente. Para establecer esta relación, primero se selecciona la serigrafía pretendida a través de su n. d. i., que surge en una caja combinada de lista y texto. Con la selección del n. d. i. surge automáticamente la correspondiente imagen, en una caja de imagen, que permite identificar y confirmar correctamente la serigrafía. A continuación,

se selecciona la fuente bibliográfica pretendida a través de su título, que surge en las opciones de una caja combinada de lista y texto. Con la selección del título, las restantes entradas, que identifican la bibliografía (*Autor, Lugar, Editorial y Año*), quedan automáticamente rellenas, permitiendo identificar correctamente el libro. Después de la serigrafía seleccionada y de la fuente bibliográfica se completa la acción presionando la tecla de control *Guardar*. Esta ficha tiene el objetivo de permitir a la BDSAP general informes que indiquen, por un lado, qué serigrafías están reproducidas en determinada bibliografía, y por otro, en qué fuentes bibliográficas determinada serigrafía está reproducida.

Cada *Ficha de relación serigrafía/exposición* relaciona una determinada serigrafía con una determinada exposición, esto significa que esa obra ha sido mostrada en esa exposición. El proceso para grabar esta relación en la BDSAP es igual al descrito anteriormente: primero se selecciona la serigrafía pretendida, después la exposición, y por último se graba. A partir de la relación establecida en esta ficha la BDSAP genera informes sobre las serigrafías exhibidas en una determinada exposición.

Cada *Ficha de relación exposición/bibliografía* relaciona una determinada exposición con su respectivo catálogo. Una vez que la exposición y el catálogo son elementos distintos, vinculados únicamente por esta ficha de relación, la BDSAP logra diferenciar las obras expuestas de las obras catalogadas²³.

Los enlaces establecidos por cada *Ficha de relación artista/bibliografía* permiten a la BDSAP producir informes sobre el grupo de artistas representados en una determinada publicación y, simultáneamente, sobre el conjunto de fuentes bibliográficas donde determinado artista está representado.

²³ Cabe señalar que no siempre existe una correspondencia entre las serigrafías mostradas en una exposición y las obras reproducidas en el respectivo catálogo. En muchos casos hay obras expuestas que no figuran en los catálogos. Esta correspondencia solo es exacta en certámenes por concurso y con atribución de premios donde son mostradas y catalogadas las obras seleccionadas.

</

18 – Fragmento del informe de las *Fichas de serigrafia* en el menú *Editar* de la BDSAP.

2.3.2 Informes de las fichas

Excepcionando las tres listas (*Lista de editores*, *Lista de impresores* y *Lista de colecciones*), que presentan en el propio formulario todos los datos registrados en la respectiva lista, todas las fichas (*Ficha de artista*, *Ficha de serigrafía*, *Ficha de inscripción*, *Ficha de exposición*, *Ficha de bibliografía*, y las fichas de relación *Artista/bibliografía*, *Serigrafía/bibliografía*, *Serigrafía/exposición* y *Exposición/bibliografía*) disponen de un botón de control para acceder al informe que contiene todos los datos registrados en los formularios de esa ficha —tanto a través del submenú *Crear* como del submenú *Editar/borrar*, una vez que los datos registrados son los mismos—.

Estos son formularios simples que solamente presentan los datos de un tipo de ficha, sin entrecruzar datos de otras fichas. Los informes son presentados bajo la forma de tablas donde cada fila corresponde al registro de un formulario y cada columna a una entrada de ese formulario. Como ejemplo, se presenta el informe de la *Ficha de exposición*, donde cada fila corresponde al registro de cada una de las exposiciones y cada columna a las distintas entradas que forman el formulario, o sea, el título, el lugar y la fecha de la exposición.

El objetivo de los informes de las fichas es proporcionar el acceso a todos los datos registrados en cada ficha durante el proceso de edición, tanto en el momento de rellenar un nuevo formulario como en el de modificar o eliminar algún registro ya existente. De este modo, el proceso de edición se vuelve más eficaz y riguroso porque permite la verificación y confirmación constante de los datos, ampliando así la capacidad de detectar fallos, como la duplicación de registros u otro tipo de errores mientras se rellenan los formularios.

2.3.3 Botones de control de los formularios

Todos los formularios disponen de un conjunto de botones de control que permiten activar una serie de acciones distintas. A continuación se describe cada uno de ellos: *Guardar* permite archivar los nuevos datos o las alteraciones efectuadas en los formula-

rios; *Nuevo registro* se utiliza después de completar un formulario para pasar a uno nuevo, por ello es un botón disponible únicamente a través del submenú *Crear*; *Actualizar* es un botón que activa las alteraciones efectuadas, volviéndolas visibles automáticamente; *Borrar registro*, botón que permite eliminar definitivamente un formulario de la BDSAP, por ello solo está disponible a través del submenú *Editar/borrar*; *Volver* se utiliza para salir de un formulario y volver al submenú anterior, o para retroceder al menú anterior; *Abrir informe* permite acceder al informe que contiene todos los datos rellenos en los formularios de una determinada ficha o lista de la BDSAP; *Imprimir informe*, botón utilizado para imprimir el informe que contiene todos los datos rellenos en los formularios de una determinada ficha o lista de la BDSAP.

2.3.4 Botones de acceso rápido de los formularios

Los botones de acceso rápido simplifican la forma de rellenar los formularios y surgen solamente en algunas fichas del submenú *Crear*. Ellos permiten entrar y salir de un formulario, para completar nuevos datos en otro formulario, y regresar nuevamente al formulario de partida.

En la *Ficha de serigrafía* existen cuatro botones de acceso rápido: dos a la *Lista de editores* y a la *Lista de impresores*, que permiten añadir inmediatamente el nuevo editor e impresor, con los cuales se quiere relacionar la serigrafía en registro, en las respectivas listas; y otros dos, a la *Ficha de relación exposición/serigrafía* y a la *Ficha de relación Serigrafía/bibliografía*, que permiten vincular inmediatamente la serigrafía en registro a una exposición y a una bibliografía ya inscritas en la BDSAP.

En la *Ficha de inscripción* existe un botón de acceso rápido a la *Lista de colecciones*, lo que permite agregar el nombre de una nueva colección a la lista sin salir de la *Ficha de inscripción*.

La *Ficha de exposiciones* tiene dos botones de acceso rápido, uno a la *Ficha de relación exposición/bibliografía* y otro a la *Ficha de relación exposición/serigrafía*, lo que posibilita establecer un enlace entre esa exposición y una bibliografía o una obra serigráfica ya registradas en la BDSAP.

Asimismo, la *Ficha de bibliografía* tiene acceso rápido a las fichas de relación *Artista/bibliografía*, *Exposición/bibliografía* y *Serigrafía/bibliografía*, permitiendo

establecer los enlaces entre esa bibliografía y los artistas, las exposiciones y las serigrafías previamente registradas en la BDSAP.

**II - ANÁLISIS DE
LOS DATOS
REGISTRADOS EN
LA BASE DE
DATOS DE LA
SERIGRAFÍA
ARTÍSTICA EN
PORTUGAL**

3

COLECCIONES REGISTRADAS EN LA BDSAP

En la BDSAP están registradas 13 colecciones, que corresponden a las colecciones analizadas para este trabajo de investigación. Del grupo, siete son colecciones institucionales y cinco son colecciones privadas, conforme la siguiente lista²⁴: Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian (BAFCG), Caixa Geral de Depósitos (CGD), Centro de Arte Moderna-Fundação Calouste Gulbenkian (CAMFCG), Coleção Manuel de Brito (CMB), Gravura-SCGP, Museu de Arte Contemporânea-Fundação de Serralves (MACFS), Museu de Arte de Macau (MAM), Museu Municipal Mestre Martins Correia (MMMMC) y las colecciones privadas de Eduardo Nery, Henrique Silva, Aura Ribeiro, Manuel Maria Ferreira Rodrigues y Teresa Magalhães.

Las obras representadas en estas colecciones, por primera vez recopiladas y analizadas, configuran un conjunto importante del patrimonio serigráfico. Algunas de las colecciones institucionales reúnen un gran número de serigrafías, como es el caso de la del CAMFCG con 96 obras, del MACFS con 65, y de la CMB con 98 serigrafías. Como se verificará, estas colecciones son distintas y contienen algunas obras serigráficas que no están representadas en ninguna otra colección. Sin embargo, en ellas también se repiten

²⁴Según información recogida a partir de la *Lista organizada en orden alfabético de Colecciones*, en la *Búsqueda simple* del menú *Consultar* de la BDSAP.

serigrafías de un mismo tiraje, así es el caso de obras de Ana Vieira, **António Mendes (1944-1993)**, **Costa Pinheiro (1932)**, **Eduardo Luiz (1932-1988)**, Eduardo Nery, Espiga Pinto, **Fernando Calhau (1948-2002)**, Lourdes Castro, **Manuel Baptista (1936)**, Nadir Afonso, Nikias Skapinakis, **René Bertholo (1935-2005)**, **Rocha de Sousa (1938)**, **Vieira da Silva (1908-1992)** y **Vítor Fortes (1943)**, entre otros nombres.

Comparativamente, las colecciones privadas se caracterizan por contener un número reducido de serigrafías, no obstante cada una de ellas aporta a la BDSAP obras que no están representadas en ninguna de las otras colecciones; asimismo acontece con algunas colecciones institucionales como la de la CGD, la del MMMMC y la de la BAFCG.

Sin embargo, no todas las obras registradas en la BDSAP están representadas en las colecciones citadas, algunas son registradas por medio de catálogos de exposiciones o de otras publicaciones. A través del catálogo *Manuel Cargaleiro: obra gravada 1957-1978* ([1978]) se han registrado las dieciocho serigrafías de **Manuel Cargaleiro (1927)**; de los catálogos *Vieira da Silva: Catalogue Raisonné* (Weelen y Jaeger 1993-1994) y *Vieira da Silva: Les estampes 1929-1976* (1977) se han registrado *Le labyrinthe* [viesil008] y *S/ título* [viesil010], de Vieira da Silva; dos serigrafías de Julião Sarmento son registradas a través del *Catalogue Raisonné* (2007), *Vaca a passar debaixo da ponte sobre o Tejo e o avião da Alitalia* [julsar002] y *Maputo* [julsar003]; El catálogo *António Inverno: 25 anos de serigrafia* (1996) presenta la obra de varios artistas, como es el caso de **Artur Varela (1937)** y de **Eurico Gonçalves (1932)**; *Guilherme Parente: obra gráfica 1963-1993* (1993) cataloga muchas de las serigrafías de este artista; *Gravure portugaise contemporaine* (1969) reproduce una serigrafía de René Bertholo y otra de Lourdes Castro; a partir de la *Seara Nova* se ha registrado las ediciones de serigrafía de esta revista; la obra serigráfica de Man está en parte catalogada a partir de sus catálogos *Man: obra gravada 1970/74* (1998) y *Man: um percurso 1959/2004* (2004); la publicación *A doce e ácida incisão* (2013) ha contribuido a la confirmación de muchos datos referentes a las serigrafías editadas por la Gravura-SCGP; la serigrafía *Homenagem a Josef Albers II* [artros010] surge catalogada en *Artur Rosa: pintura e escultura* (1973); el catálogo *50 Anos de gravura portuguesa: uma plataforma para o futuro* (2006) reproduce la serigrafía *Miragem* [anavie005], de Ana Vieira; la serigrafía de **Ruy Leitão (1949-1976)** aparece en la publicación *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sesenta* (1994); la serigrafía *Natureza-Morta* [fercal026], de Fernando Calhau, no existe en ninguna de las colecciones estudiadas pero está reproducida en el catálogo *Anos 70: atravessar fronteiras* (2009); y, por último, el artículo de Artur Maciel (1959) da a conocer la única serigrafía de **António Lino (1914-1996)** registrada en la BDSAP. De igual modo, muchas de las serigrafías de Sérgio Pinhão son registradas en la BDSAP por medio de imágenes y datos facilitados por el artista.

3.1 COLECCIONES INSTITUCIONALES

3.1.1 Museu de Arte Contemporânea-Fundação de Serralves

En la BDSAP están registradas 65 serigrafías, de 36 artistas, pertenecientes al MACFS²⁵. Con arreglo a los datos ofrecidos por el MACFS, las 65 obras corresponden, exactamente, a la totalidad de serigrafías del museo dentro del período en investigación, las cuales se presentan abajo²⁶:

AAVV (Júlio Pereira, Virgílio Dominguez, Guilherme Parente, Sérgio Pombo y Sam), *Serigrafia*, 1974 [aavv001]

Alfredo Queiroz Ribeiro, *Wisdom is the power of being wise*, 1971 [alfrib001]

Alfredo Queiroz Ribeiro, *Some People I Know*, 1971 [alfrib002]

Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie001]

Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie002]

Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie004]

António Charrua, *S/ título*, s. d. [antcha002]

António Mendes, *S/ título*, s. d. [antmen001]

²⁵ El MACFS, inaugurado en 1999, integrado en la Fundação de Serralves (institución de relevancia nacional e internacional enfocada, principalmente, a las artes plásticas), está constituido por una importante colección internacional de arte contemporáneo. Sus objetivos pasan por «representar la historia del arte contemporáneo nacional e internacional desde la década de 1960 hasta la actualidad. Integran la Colección obras en todos los medios, adquiridas directamente por el Museo, donados por artistas y particulares y depositadas por la Secretaria de Estado da Cultura de Portugal o por coleccionistas privados» / Texto Original (T. O.): «[...] representar a história da arte contemporânea nacional e internacional desde a década de 1960 até ao presente. Integram a Coleção obras em todos os meios, adquiridas directamente para o Museu, doadas por artistas e indivíduos e depositadas pela Secretaria de Estado da Cultura de Portugal ou coleccionadores privados» (Fundação de Serralves 2013).

²⁶ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Museu de Arte Contemporânea-Fundação de Serralves*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal003]
 António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal004]
 António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal005]
 António Palolo, *S/ título*, 1971 [antpal009]
 António Sena, *Love*, 1974 [antsen003]
 António Sena, *Spots*, 1973 [antsen004]
 Armando Alves, *S/ título*, s. d. [armalv001]
 Armando Alves, *S/ título*, s. d. [armalv002]
 Armando Alves, *S/ título*, s. d. [armalv003]
 Artur Rosa, *Victória*, 1974 [artos001]
 Artur Rosa, *Rotações*, 1972 [artos003]
 Artur Rosa, *Triângulos brancos*, 1972 [artos004]
 Artur Rosa, *Transparência*, 1971 [artos005]
 Artur Rosa, *Da recta ao triângulo*, 1973 [artos006]
 Costa Pinheiro, *Cosmo Language*, 1973 [cospin002]
 Costa Pinheiro, *Report of the Universaut on the Tragedy of the Planet Yoxides of the Bleu-Bleu Galaxy*, 1973 [cospin003]
 Costa Pinheiro, *Projekt-Art: Universonauta*, 1969 [cospin006]
 Costa Pinheiro, *Fernando Pessoa não-ê-le-mesmo*, 1974 [cospin009]
 Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului001]
 Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului005]
 Eduardo Nery, *Ameaça II*, 1973 [eduner006]
 Espiga Pinto, *Sétimo espaço*, 1973 [esppin002]
 Eurico Gonçalves, *Disco negro*, 1973 [eurgon001]
 Fernando calhau, *S/ título*, 1970 [fercal014]
 Fernando Calhau, *Requiem I*, 1971 [fercal011]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar002]
 Henrique Manuel, *S/ título*, 1973 [henman001]
 Jorge Pinheiro, *S/ título*, 1972 [jorpin001]
 Jorge Pinheiro, *S/ título*, 1972 [jorpin002]
 Jorge Pinheiro, *S/ título*, 1973 [jorpin004]
 José Rodrigues, *S/ título*, 1974 [josrod002]
 Júlio Pomar, *D'un point à l'autre*, 1974 [julpom001]
 Júlio Pomar, *Portrait d'aout*, 1974 [julpom003]
 Júlio Pomar, *S/ título*, 1974 [julpom006]
 Júlio Pomar, *S/ título*, 1974 [julpom007]
 Julião Sarmiento, *Quarto de cama n.º 21*, 1974 [julsar001]
 Lourdes Castro, *Sombra projectada de Solange Dias*, 1973 [loucas002]
 Lourdes Castro, *S/ título*, 1970 [loucas004]
 Lourdes Castro, *Ombre d'Aralia*, s. d. [loucas018]
 Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap001]
 Manuel Casimiro, *A cidade*, 1972 [mancas001]
 Manuel Casimiro, *A cidade*, 1972 [mancas002]
 Nadir Afonso, *Espirais*, 1970 [nadafo002]²⁷
 Nadir Afonso, *Les Villes*, 1970 [nadafo008]
 Nikias Skapinakis, *Bilha e frutos*, 1973 [nikska002]
 Nikias Skapinakis, *Antúrio*, 1973 [nikska005]
 Nikias Skapinakis, *Abóbora*, 1973 [nikska008]
 Paula Rego, *S/ título*, 1974 [paureg001]
 Pedro Chorão, *S/ título*, 1974 [pedcho001]

²⁷ Esta serigrafia está erróneamente datada en 1972 en la colección del MACFS.

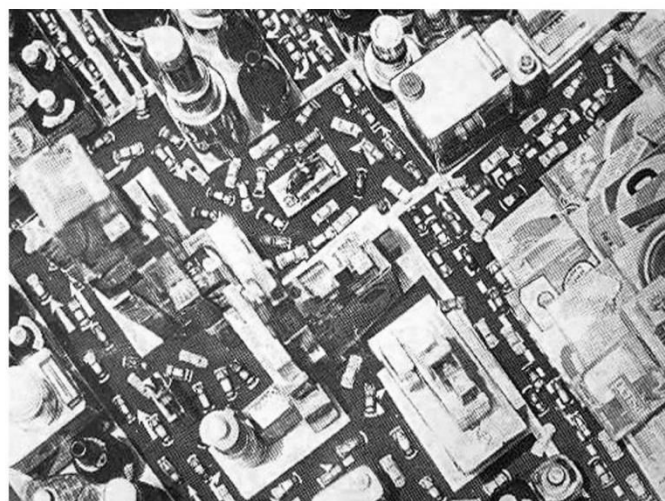
René Bertholo, *Une année à Berlin*, 1973 [renber001]
 Rocha de Sousa, *Serigrafia*, 1972 [rocsou001]
 Rocha de Sousa, *S/ título*, 1974 [rocsou003]
 Rogério Ribeiro, *S/ título*, 1974 [rogrib002]
 Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil002]
 Vítor Fortes, *Serigrafia*, 1970 [vitfor002]
 Vítor Fortes, *S/ título*, s. d. [vitfor004]
 Vítor Fortes, *Rádio*, 1972 [vitfor005]

Algunas de las obras están repetidas en una prueba más en la colección, como es el caso de Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie002]; António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal005]; Armando Alves, *S/ título*, s. d. [armalv002]; Artur Rosa, *Da recta ao triângulo*, 1973 [artros006]; Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului001]; Eduardo Nery, *Ameaça II*, 1973 [eduner006]; Espiga Pinto, *Sétimo espaço*, 1973 [esppin002] y José Rodrigues, *S/ título*, 1974 [josrod002]; la serigrafía de Manuel Casimiro, *A cidade*, 1972 [mancas001] tiene tres pruebas más y Manuel Casimiro, *A cidade*, 1972 [mancas002] tiene cuatro pruebas más²⁸.

La investigación de la colección del MACFS se ha organizado en dos fases. Primero, se ha realizado una prospección de los artistas y de las obras que eventualmente podrían integrar la investigación, accediendo a la colección disponible en la página web del museo. Dado que las obras disponibles no representaban la totalidad de las obras existentes en el acervo, ni la información de la ficha técnica estaba completa (faltando muchas veces una imagen que reprodujera la serigrafía, elemento esencial para su identificación), a continuación se ha contactado con la dirección del museo para la visualización de las obras. De este modo, entre los días 1 y 8 de agosto de 2011, con la colaboración de Helena Abreu, del Servicio de Artes Plásticas del MACFS, se realizó la segunda fase de investigación sobre el fondo del MACFS, en Oporto: se visualizaran 81 obras, de

²⁸ Además existe un conjunto de obras del MACFS que no se ha catalogado en la BDSAP por falta de datos o por datos incorrectos. En el primer caso, porque la obra no estaba disponible para identificación o porque no ha sido posible precisar el año de producción; en el otro caso, porque la obra estaba mal catalogada en el museo, lo que significa que no es serigrafía o la fecha es incorrecta. Nótese que desde luego son excluidas las obras sin fecha, exceptuando las que se pueden datar como realizadas hasta 1974 a través de otras fuentes.

Se presenta los casos referidos: una serigrafía de Rogério Ribeiro no estaba disponible para visualización; una obra de nueve elementos, *Ideogramas*, de Ernesto Manuel de Melo e Castro, producida en serigrafía, fechada en 1962, pero el año corresponde solamente a la fecha de los poemas que componen la obra, la serigrafía es realizada posteriormente; una obra de Lourdes Castro (con nº de inventario FS0309 en el MACFS) indicada como serigrafía, cuando es una fototipia del *Herbário de sombras* realizado en 1972; una serigrafía de António Charrua (nº de inventario SC0198, en el MACFS) no estaba disponible para visualización; una obra João Abel Manta, *O cometa Halley*, indicada como serigrafía pero que es una litografía editada por la Gravura-SCGP, en 1959.



19 – Manuel Casimiro, *A cidade*, 1972 [mancas001]; Manuel Casimiro, *A cidade*, 1972 [mancas002].

las cuales 65 serigrafías fueron registradas en la BDSAP, conforme hemos mencionado arriba. Para ello, se procedió al registro fotográfico de las serigrafías; a la medición del soporte y de la mancha impresa; al recuento del número de tintas; al registro de los datos manuscritos en la obra; a la identificación de las técnicas y soportes utilizados; y al análisis de la cualidad y métodos de impresión de las obras.

Las serigrafías depositadas en el MACFS provienen de diferentes colecciones: de la Coleção do Ministério da Cultura, de la Coleção do Museu Nacional de Soares dos Reis, de la colección de obras donadas por la Galeria 111 al MACFS y también algunas fueron adquiridas por el propio MACFS. El conjunto está fuertemente marcado por las ediciones de la Galeria 111 y de la Kompass, con cerca de treinta serigrafías editadas por estos espacios comerciales; sin embargo, existen también obras editadas por la Gravura-SCGP, ediciones de los propios artistas y otros editores puntuales (incluso obras de las cuales se desconoce el editor).

Las serigrafías se sitúan en la primera mitad de década de los 70, con excepción de una serigrafía de Vieira da Silva impresa en el taller KWW, en 1959, y una de Costa Pinheiro, de 1960. En la colección están representados artistas que no figuran en ninguna otra de las colecciones estudiadas, específicamente **Alfredo Queiroz Ribeiro (1939-1974)**, Eurico Gonçalves, **Manuel Casimiro (1941)**, **Pedro Chorão (1945)** y **Paula Rego (1935)**.

3.1.2 Centro de Arte Moderna-Fundação Calouste Gulbenkian

De la colección del CAMFCG²⁹ están registradas 96 serigrafías de 23 artistas, en la BDSAP³⁰, conforme lista presentada abajo:

Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie001]
Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie002]
Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie003]
António Mendes, *Serigrafia*, 1973 [antmen003]
Artur Rosa, *Victória*, 1974 [artos001]
Artur Rosa, *Da linha vertical à linha horizontal*, 1974 [artos002]
Artur Rosa, *Homenagem a Josef Albers*, 1972 [artos007]
Costa Pinheiro, *Cosmo Language*, 1972 [cospin001]
Costa Pinheiro, *Cosmo Language*, 1973 [cospin002]
Costa Pinheiro, *Report of the Universonaut on the Tragedy of the Planet Yoxides of the Bleu-Bleu Galaxy*, 1973 [cospin003]
Costa Pinheiro, *Report of the Universonaut on the planete de la paix and the two moons*, 1972 [cospin004]
Costa Pinheiro, *L'imagination est notre liberté*, s. d. [cospin005]
Costa Pinheiro, *L'universonaut et moi-même sur la planète des poussières cosmiques/ O universonauta e eu-mesmo no planeta das poeiras cósmicas*, 1974 [cospin008]
Costa Pinheiro, *Fernando Pessoa não-ê-le-mesmo*, 1974 [cospin009]
Costa Pinheiro, *Projekt-art: planet DE LA PAIX*, 1971 [cospin010]
Costa Pinheiro, *Universonaut cosmo language*, 1971 [cospin011]
Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului001]

²⁹ El CAMFCG, fundado en 1983 y que reúne cerca de 9000 obras del siglo XX y XXI de artistas portugueses e internacionales, se destaca principalmente en el arte portugués de las primeras décadas del siglo XX. La FCG es una institución portuguesa fundada en 1956: «con más de 50 años de existencia, la Fundação Calouste Gulbenkian es una de las más importantes fundaciones europeas, que desarrolla una extensa actividad en Portugal y en el extranjero a través de sus propios proyectos, o en colaboración con otras entidades, y a través de la atribución de becas y ayudas. La Fundación cuenta con delegaciones en París y Londres, ciudades en las que vivió Calouste Gulbenkian»/ T. O.: «[...] com mais de 50 anos de existência, a Fundação Calouste Gulbenkian é uma das mais importantes fundações europeias, desenvolvendo uma vasta actividade em Portugal e no estrangeiro através de projectos próprios, ou em parceria com outras entidades, e através da atribuição de subsídios e bolsas. A Fundação tem delegações em Paris e em Londres, cidades onde Calouste Gulbenkian viveu» (Fundação Calouste Gulbenkian 2013).

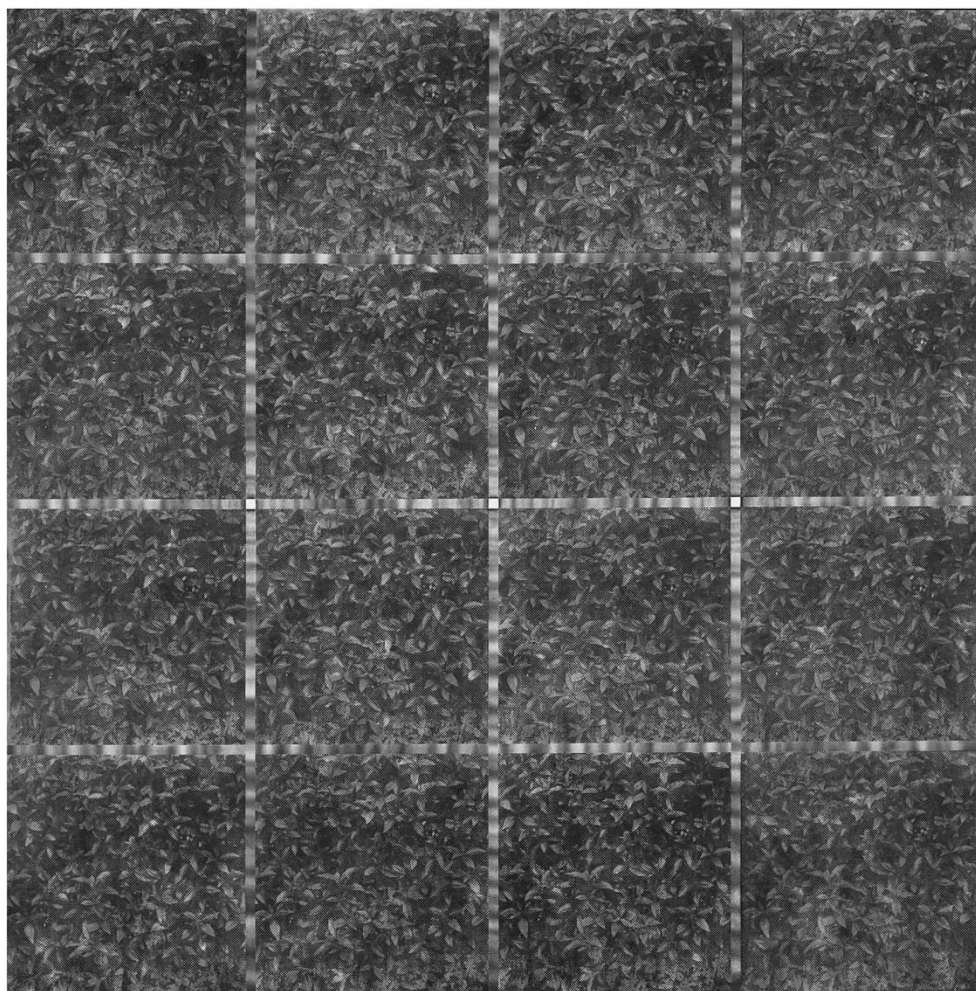
³⁰ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Centro de Arte Moderna-Fundação Calouste Gulbenkian*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

Eduardo Nery, *S/ título*, 1973 [eduner001]
 Eduardo Nery, *Circo solar*, 1974 [eduner002]
 Eduardo Nery, *Abóbada celeste*, 1974 [eduner004]
 Espiga Pinto, *Sétimo espaço*, 1973 [esppin002]
 Fernando Calhau, *S/ título [tese]*, 1973 [fercal001]
 Fernando Calhau, *S/ título [581]*, 1971 [fercal002]
 Fernando Calhau, *S/ título [584]*, 1972 [fercal003]
 Fernando Calhau, *S/ título [586]*, 1972 [fercal004]
 Fernando Calhau, *S/ título [763]*, 1973 [fercal005]
 Fernando Calhau, *S/ título [587]*, 1973 [fercal006]
 Fernando Calhau, *S/ título [616]*, 1970 [fercal007]
 Fernando Calhau, *S/Título [811]*, 1970 [fercal008]
 Fernando Calhau, *S/ título [591]*, 1971 [fercal009]
 Fernando Calhau, *Segundo Josef Albers*, 1970 [fercal010]
 Fernando Calhau, *Requiem I*, 1971 [fercal011]
 Fernando Calhau, *Requiem II*, 1971 [fercal012]
 Fernando Calhau, *S/ título [585]*, 1972 [fercal013]
 Fernando Calhau, *S/ título [453]*, 1970 [fercal014]
 Fernando Calhau, *S/ título [454]*, 1970 [fercal015]
 Fernando Calhau, *S/ título [455]*, 1970 [fercal016]
 Fernando Calhau, *S/título [594]*, 1970 [fercal017]
 Fernando Calhau, *S/ título [761]*, 1970 [fercal018]
 Fernando Calhau, *S/Título [582 (negro e verde)]*, 1970 [fercal019]
 Fernando Calhau, *S/ título [583 (negro e amarelo)]*, 1970 [fercal020]
 Fernando Calhau, *S/ título [588]*, 1970 [fercal021]
 Fernando Calhau, *S/ título [589]*, 1970 [fercal022]
 Fernando Calhau, *S/ título [590]*, 1970 [fercal023]
 Fernando Calhau, *S/ título [592]*, 1970 [fercal024]
 Fernando Calhau, *S/ título [593]*, 1970 [fercal025]
 Guilherme Parente, *Serigrafia*, 1972 [guipar001]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar002]
 Hansi Staël, *Contrapeso*, 1956 [hansta002]
 Hansi Staël, *Regressando*, 1957 [hansta003]
 Humberto Marçal, *A família*, 1970 [hummar001]
 Julião Sarmento, *Quarto de cama n.º 21*, 1974 [julsar001]
 Lourdes Castro, *Sombra projectada de Arroyo*, 1971 [loucas001]
 Lourdes Castro, *Sombra projectada de Solange Dias*, 1973 [loucas002]
 Lourdes Castro, *S/ título*, s. d. [loucas003]
 Lourdes Castro, *Sombra de Dália*, 1970 [loucas012]
 Lourdes Castro, *Ombre d'Aralia*, s. d. [loucas018]
 Man, *Desestrutura SI*, 1974 [man001]
 Man, *Desestrutura SII*, 1974 [man002]
 Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap001]
 Nadir Afonso, *S/ título*, s. d. [nadafo001]
 Nadir Afonso, *Espirais*, 1970 [nadafo002]
 Nadir Afonso, *Idade Média*, 1970 [nadafo004]
 Nadir Afonso, *Place de la Gare*, 1970 [nadafo005]
 Nadir Afonso, *Babilónia*, 1970 [nadafo006]
 Nadir Afonso, *Silices*, 1970 [nadafo007]
 Nadir Afonso, *Les Villes*, 1970 [nadafo008]
 Nadir Afonso, *Nouveaux Espaces*, 1970 [nadafo009]
 Nadir Afonso, *Os Portugueses*, 1970 [nadafo010]
 Nadir Afonso, *Rue Chappe*, 1970 [nadafo011]
 Nikias Skapinakis, *S/ título*, 1973 [nikska001]
 Nikias Skapinakis, *Bilha e frutos*, 1973 [nikska002]

Nikias Skapinakis, *S/ título*, 1973 [nikska003]
 Nikias Skapinakis, *Antúrio*, 1973 [nikska006]
 Nikias Skapinakis, *S/ título*, s. d. [nikska007]
 René Bertholo, *Une année à Berlin*, 1973 [renber001]
 René Bertholo, *Les moutons*, 1973 [renber002]
 Rocha de Sousa, *Serigrafia*, 1972 [rocsou001]
 Rocha de Sousa, *S/ título*, 1974 [rocsou003]
 Rogério Ribeiro, *S/ título*, 1974 [rogrib002]
 Rogério Ribeiro, *S/ título*, 1973 [rogrib003]
 Sérgio Pinhão, *Mach 1*, 1972 [serpin001]
 Sérgio Pinhão, *Serigrafia*, 1970 [serpin002]
 Sérgio Pinhão, *Passagem ao limite*, 1971 [serpin003]
 Sérgio Pinhão, *Rotação*, 1972 [serpin007]
 Vieira da Silva, *Le jardin*, 1959 [viesil001]
 Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil002]
 Vieira da Silva, *Verte*, 1959 [viesil003]
 Vieira da Silva, *La bibliothèque*, 1959 [viesil004]
 Vieira da Silva, *S/ título (Paysage)*, 1959 [viesil005]
 Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil006]
 Vieira da Silva, *Carte marine (Paysage baroque)*, 1959 [viesil007]
 Vieira da Silva, *S/ título (paysage)*, 1959 [viesil009]
 Vieira da Silva, *S/ título (paysage)*, 1959 [viesil011]
 Vieira da Silva, *Vostok*, 1962 [viesil012]
 Vítor Fortes, *Serigrafia*, 1970 [vitfor002]

A través de la *Búsqueda avanzada*, en el menú *Consultar* de la BDSAP, y observando las serigrafías pertenecientes a la colección del CAMFCG, se puede verificar que de las obras presentadas doce están repetidas con una prueba más en la colección, concretamente, Costa Pinheiro, *Cosmo Language*, 1972 [cospin001]; Costa Pinheiro, *Cosmo Language*, 1973 [cospin002]; Costa Pinheiro, *Report of the Universaut on the Tragedy of the Planet Yoxides of the Bleu-Bleu Galaxy*, 1973 [cospin003]; Costa Pinheiro, *Report of the Universonaut on the planete de la paix and the two moons*, 1972 [cospin004]; Eduardo Nery, *Circo solar*, 1974 [eduner002]; Fernando Calhau, *Requiem I*, 1971 [ferca011]; Fernando Calhau, *Requiem II*, 1971 [ferca012]; Hansi Staël, *Contrapeso*, 1956 [hans-ta002]; Hansi Staël, *Regressando*, 1957 [hansta003]; Julião Sarmiento, *Quarto de cama n° 21*, 1974 [julsar001]; Nikias Skapinakis, *S/ título*, 1973 [nikska001] y Nikias Skapinakis, *Antúrio*, 1973 [nikska006].

Por motivos diversos, ajenos a la tesis, no fue posible acceder a la colección completa de las obras serigráficas del CAMFCG comprendidas en el período en estudio. Parte de las obras no se encontraban disponibles para visualización ya que no estaban almacenadas en el depósito del museo sino dispersas y expuestas en diferentes gabinetes de la fundación (igualmente, algunas obras quedaron por visualizar por falta de disponibilidad del museo). Así, falta analizar un conjunto de 14 obras: una serigrafía de António



20 – Fernando Calhau, *S/ título [tese]*, 1973 [fercal001].

Mendes, tres de **Martins Correia (1910-1999)**, cuatro de Armando Alves, una de René Bertholo y otra de Sérgio Pombo, todas sin indicación de la fecha; tres serigrafías de **Jorge Pinheiro (1931)**, fechadas en 1972 y una de **Júlio Pomar (1926)**, fechada en 1974.

La investigación tuvo como punto de partida la colección disponible en la página web del museo, lo que ha permitido organizar una lista de 137 obras, de las cuales 66 fueron observadas directamente, en mayo de 2011, en el CAMFCG, en Lisboa. Mediante la catalogación del propio CAMFCG y de las obras visualizadas se ha registrado en la BDSAP las 96 serigrafías arriba citadas³¹.

³¹ Conviene subrayar que, entre las obras analizadas pero no incluidas en la BDSAP, existen dos erróneamente catalogadas por el CAMFCG. Una de Hansi Staël registrada en la colección del CAMFCG como serigrafía (con el n° de inventario *GE254*), cuando esta obra, con el título *Gravura (I)*, es una xilografía en negro editada por la Gravura-SCGP (con el n° 92), en 1960. Existe también una obra de Vieira da Silva catalogada por el CAMFCG como serigrafía con

Conforme información existente en la colección del museo sobre las fechas de incorporación de algunas de las serigrafías en su acervo, se puede verificar que todas las obras incorporadas a la colección del CAMFCG en diciembre de 1987 (y que han sido analizadas para esta tesis) encuentran correspondencia en el conjunto de obras editadas por la Gravura-SCGP de distribución periódica exclusiva a sus socios. Ese es el caso de las obras de Humberto Marçal, Man, Eduardo Nery y Vítor Fortes; de la obra, *Serigrafia* [rocsou001], de Rocha de Sousa; y de las obras, *Serigrafia* [serpin002] y *Passagem ao limite* [serpin003], de Sérgio Pinhão³².

Otra particularidad en la colección del CAMFCG son las veinticinco serigrafías de Fernando Calhau, donadas al museo en 2004, tras la muerte del artista, junto con más de seiscientos obras, con excepción de dos serigrafías incorporadas en abril de 1988 y otras dos incorporadas posteriormente, una en septiembre de 2006 y otra en agosto de 2007. La exclusividad de este conjunto de obras, que no se encuentra representado en ninguna otra colección, es evidente, una vez que en diecinueve de ellas el artista interviene directamente con diferentes técnicas ajenas a la serigrafía, contrariando el concepto de múltiple asociado a la serigrafía y creando obras únicas. Fernando Calhau normalmente utiliza lápiz de color, grafito o tinta en las serigrafías, pero también pintura acrílica, como es el caso de *S/ título [tese]*, 1973 [ferca001].

El importante conjunto de obras de Vieira da Silva, en su mayoría incorporadas en junio de 1978, también sobresalen en el CAMFCG. La colección reúne gran parte de la producción serigráfica de la artista realizada en 1959 e impresa en el taller de Lourdes Castro y René Bertholo, en París, además de la serigrafía *Vostok* que formó parte de la revista *KWY* número 8, de otoño de 1961, impresa en el mismo taller. También la obra serigráfica de Nadir Afonso se encuentra largamente representada en la colección del CAMFCG, albergando diez de las doce obras producidas por el artista durante el período

el título *L'Exode*, de 1968 (con el n° de inventario *GE343*) que no ha sido incluida en a BDSAP porque esta obra no consta con estos datos en el *Catalogue Raisonné* (Weelen y Jaeger 1993-1994) de Vieira da Silva ni en el catálogo *Vieira da Silva: les estampes 1929-1976* (1977). Se deduce que está mal datada o que no es una serigrafía.

³² Según este mismo principio, se puede deducir que la serigrafía de António Mendes y las tres de Martins Correia (del conjunto de catorce obras de la colección que quedó por analizar), que también han sido incorporadas a la colección del CAMFCG en diciembre de 1987 —además con la confirmación de la coincidencia de las dimensiones de las obras (disponibles en la página web del museo)— corresponden, respectivamente, a António Mendes, *Serigrafia*, 1973 [antmen003], registrada en la BDSAP; y a las tres serigrafías de Martins Correia editadas por la Gravura-SCGP en la década de ochenta (*A doce e ácida incisão* 2013, 345 y 346), y por lo tanto no registradas en la BDSAP.

en estudio; así como una parte muy significativa de la obra serigráfica de Costa Pinheiro, en un total de nueve obras.

De este modo, la colección del CAMFCG se constituye como la mayor colección de obra serigráfica portuguesa, a la par de la Galería 111. El conjunto se centra, igualmente, en obras producidas a lo largo de los primeros años de la década de los setenta, conteniendo solo doce obras de las décadas anteriores: dos serigrafías de **Hansi Staël (1913-1962)**, de 1956 y 1957; nueve serigrafías de Vieira da Silva, datadas en 1959; y una de la misma artista datada en 1962. Se encuentran ediciones de la Galería 111, de la Kompass, de la Gravura-SCGP, ediciones de artistas, ediciones realizadas en el extranjero, entre otras ediciones; se encuentran obras estampadas por los talleres de António Inverno, Carlos Lacerda y KWWY, así como serigrafías estampadas por los artistas.

3.1.3 Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses

En la BDSAP están registradas dos serigrafías de la colección de la Gravura-SCGP: Hansi Staël, *Contrapeso*, 1956 [hansta002]; Hansi Staël, *Regressando*, 1957 [hansta003]³³. La serigrafía *Contrapeso* es estampada en 1956 y editada en enero de 1957 por la Gravura-SCGP, con el n° 4; *Regressando* es editada en enero de 1957, con el n° 5. Ambas de distribución exclusiva a los socios de la Gravura-SCGP.

Las dos obras fueron visualizadas, en abril de 2008, en las instalaciones de la Gravura-SCGP, a continuación de la entrevista realizada a Teresa Albuquerque (2008), actual presidente de la institución. A pesar de que la Gravura-SCGP, desde su fundación en 1956 hasta 1974, ha editado diversas obras serigráficas, se desconoce qué otras obras constituyen su fondo, una vez que el espacio está encerrado y su acervo inaccesible para estudio.

³³ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

3.1.4 Colecção Manuel de Brito

En la BDSAP están registradas 98 serigrafías de 26 artistas de la CMB³⁴, conforme la siguiente lista³⁵:

Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie002]
António Charrua, *Ana Base*, 1974 [antcha001]
António Charrua, *S/ título*, s. d. [antcha002]
António Charrua, *S/ título*, s. d. [antcha003]
António Mendes, *S/ título*, s. d. [antmen001]
António Mendes, *S/ título*, s. d. [antmen002]
António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal001]
António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal002]
António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal003]
António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal004]
António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal005]
António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal006]
António Palolo, *S/ título*, 1971 [antpal007]
António Palolo, *S/ título*, 1971 [antpal008]
António Palolo, *S/ título*, 1971 [antpal009]
António Sena, *S/ título*, 1974 [antsen002]
António Sena, *Love*, 1974 [antsen003]
Armando Alves, *S/ título*, s. d. [armalv001]
Armando Alves, *S/ título*, s. d. [armalv002]
Armando Alves, *S/ título*, s. d. [armalv003]
Costa Pinheiro, *Cosmo Language*, 1972 [cospin001]
Costa Pinheiro, *Cosmo Language*, 1973 [cospin002]

³⁴ La CMB, con obras desde 1914 hasta la actualidad, abre al público por primera vez en 2006, ubicada en el Centro de Arte Manuel de Brito, en Oeiras. «Esta colección se hizo a lo largo de 40 años según la disponibilidad económica posible, buscando sobre todo dignificar los artistas portugueses y ayudar a crear la memoria de una época. La Colecção Manuel de Brito está ligada intrínsecamente al proyecto de la Galeria 111 [...]. A lo largo de los años, del mismo modo que siempre existió una gran complicidad con los artistas, siempre tuvo la preocupación de mantener las piezas más significativas de cada fase. Así se ha ido construyendo la colección. Están representados casi todos los artistas que han expuesto en la galería»/ T. O.: «Esta coleção foi feita ao longo de 40 anos com a disponibilidade económica possível, procurando dignificar sobretudo os artistas portugueses e ajudar a criar a memória de uma época. A Colecção Manuel de Brito está ligada intrínsecamente ao projecto da Galeria 111 [...]. Ao longo dos anos, como sempre existiu uma grande cumplicidade com os artistas, houve sempre a preocupação de guardar as peças mais significativas de cada fase. Assim se foi construindo a coleção. Estão representados praticamente todos os artistas que expuseram na galeria» (Centro de Arte Manuel de Brito 2014).

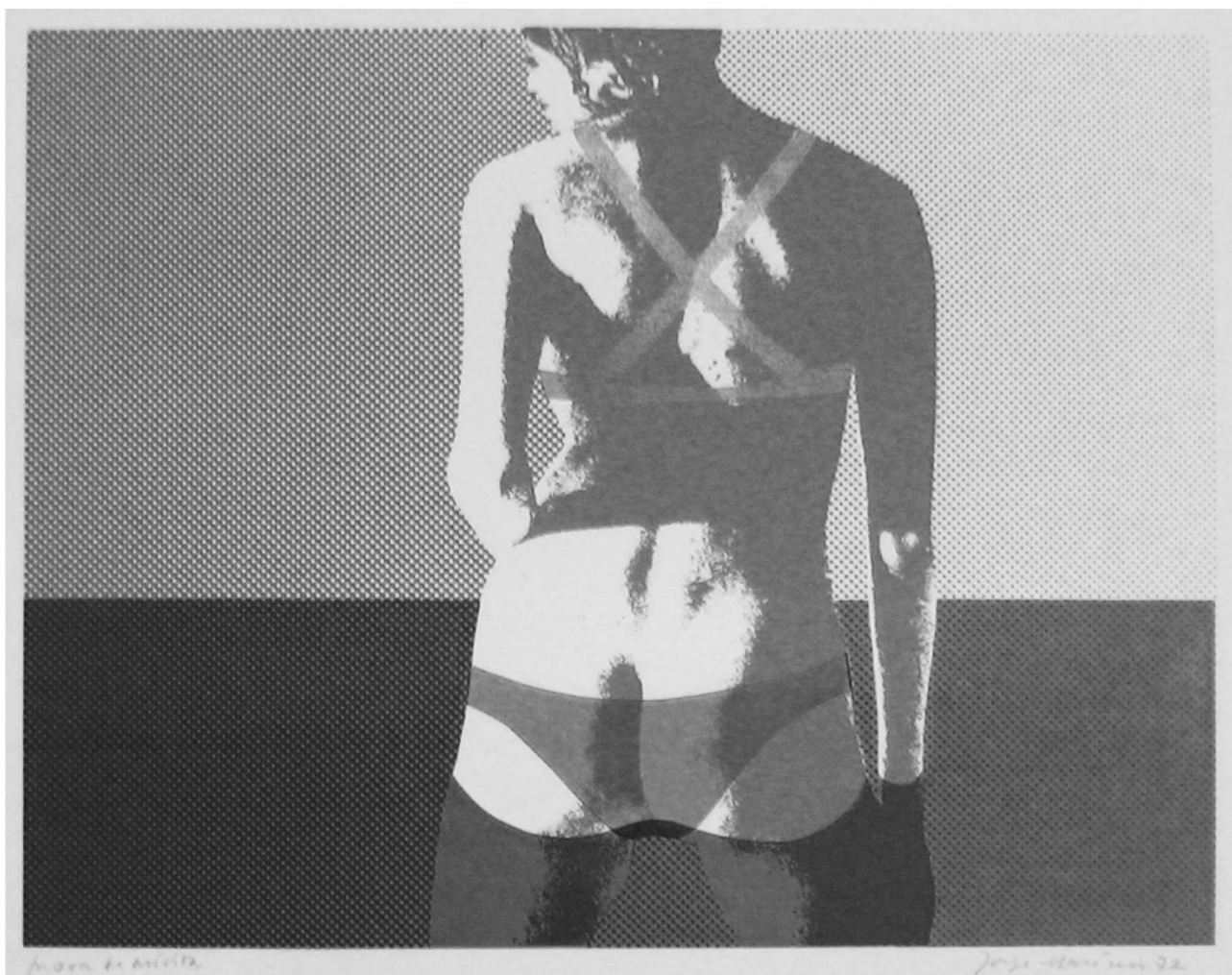
³⁵ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Colección Manuel de Brito*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

- Costa Pinheiro, *Report of the Universaut on the Tragedy of the Planet Yoxides of the Bleu-Bleu Galaxy*, 1973 [cospin003]
- Costa Pinheiro, *Report of the Universonaut on the planete de la paix and the two moons*, 1972 [cospin004]
- Costa Pinheiro, *Projekt-Art: Universonauta*, 1969 [cospin006]
- Costa Pinheiro, *Diálogo entre o Universonauta e Costa Pinheiro no seu atelier de Munique em Junho de 1973*, 1974 [cospin007]
- Costa Pinheiro, *L'universonaut et moi-même sur la planète des poussières cósmiques/ O universonauta e eu-mesmo no planeta das poeiras cósmicas*, 1974 [cospin008]
- Costa Pinheiro, *Fernando Pessoa não-ê-le-mesmo*, 1974 [cospin009]
- Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului001]
- Eduardo Luiz, *Cortinado*, 1974 [edului002]
- Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului003]
- Eduardo Luiz, *Clepsidra*, 1974 [edului004]
- Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului005]
- Eduardo Nery, *Vida e morte*, 1973 [eduner003]
- Eduardo Nery, *Aparição*, 1973 [eduner005]
- Eduardo Nery, *Tempo petrificado II*, 1973 [eduner009]
- Espiga Pinto, *Oval interceptada*, 1973 [esppin001]
- Espiga Pinto, *Sétimo espaço*, 1973 [esppin002]
- Espiga Pinto, *Cavalo com elementos festivos*, 1968 [esppin003]
- Francisco de Aquino, *S/ título*, 1973 [fraaqu001]
- Francisco de Aquino, *S/ título*, 1973 [fraaqu002]
- Henrique Manuel, *S/ título*, 1973 [henman001]
- João Vieira, *S/ título*, 1974 [joavie001]
- João Vieira, *S/ título*, 1974 [joavie002]
- Jorge Martins, *S/ título*, 1972 [jormar001]
- Jorge Pinheiro, *S/ título*, 1972 [jorpin001]
- Jorge Pinheiro, *S/ título*, 1972 [jorpin002]
- Jorge Pinheiro, *S/ título*, 1972 [jorpin003]
- José Rodrigues, *S/ título*, s. d. [josrod001]
- José Rodrigues, *S/ título*, 1974 [josrod002]
- José Rodrigues, *S/ título*, s. d. [josrod003]
- José Rodrigues, *S/ título*, s. d. [josrod004]
- Júlio Pomar, *Retrato de Abril*, 1974 [julpom001]
- Júlio Pomar, *D'un point a l'autre*, 1974 [julpom002]
- Júlio Pomar, *Portrait d'aout*, 1974 [julpom003]
- Júlio Pomar, *S/ título*, 1974 [julpom004]
- Júlio Pomar, *S/ título*, 1974 [julpom005]
- Júlio Pomar, *S/ título*, 1974 [julpom007]
- Lourdes Castro, *Sombra projectada de Solange Dias*, 1973 [loucas002]
- Lourdes Castro, *S/ título*, s. d. [loucas003]
- Lourdes Castro, *S/ título*, 1970 [loucas004]
- Lourdes Castro, *S/ título*, 1970 [loucas005]
- Lourdes Castro, *S/ título*, 1973 [loucas006]
- Lourdes Castro, *S/ título*, 1973 [loucas007]
- Lourdes Castro, *S/ título*, 1962 [loucas008]
- Lourdes Castro, *S/ título*, s. d. [loucas009]
- Lourdes Castro, *S/ título*, s. d. [loucas010]
- Lourdes Castro, *S/ título*, 1970 [loucas011]
- Lourdes Castro, *Sombra de Dália*, 1970 [loucas012]
- Lourdes Castro, *S/ título*, s. d. [loucas013]
- Lourdes Castro, *Objectos prateados com sombras*, 1962 [loucas014]
- Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap001]
- Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap002]

Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap003]
 Marcelino Vespeira, *Bioib IV*, s. d. [marves001]
 Marcelino Vespeira, *Bioib II*, s. d. [marves002]
 Marcelino Vespeira, *Bioib I*, s. d. [marves003]
 Marcelino Vespeira, *Che Guevara (cartaz)*, s. d. [marves004]
 Marcelino Vespeira, *Bioib V*, s. d. [marves005]
 Nadir Afonso, *Espiraís*, 1970 [nadafo002]
 Nadir Afonso, *Flora*, 1970 [nadafo003]
 Nikias Skapinakis, *S/ título*, 1973 [nikska001]
 Nikias Skapinakis, *Bilha e frutos*, 1973 [nikska002]
 Nikias Skapinakis, *Antúrio*, 1973 [nikska006]
 Nikias Skapinakis, *S/ título*, s. d. [nikska007]
 Nikias Skapinakis, *Abóbora*, 1974 [nikska008]
 Nikias Skapinakis, *S/ título*, 1974 [nikska009]
 René Bertholo, *Une année à Berlin*, 1973 [renber001]
 René Bertholo, *Les moutons*, 1973 [renber002]
 Rocha de Sousa, *Serigrafia*, 1972 [rocsou001]
 Rocha de Sousa, *S/ título*, 1974 [rocsou002]
 Rocha de Sousa, *S/ título*, 1974 [rocsou003]
 Vieira da Silva, *Le jardin*, 1959 [viesil001]
 Vítor Fortes, *S/ título*, 1974 [vitfor003]
 Vítor Fortes, *S/ título*, s. d. [vitfor004]
 Vítor Fortes, *Rádio*, 1972 [vitfor005]
 Vítor Fortes, *S/ título*, 1971 [vitfor006]
 Vítor Fortes, *S/ título*, 1971 [vitfor007]

La CMB es un importante acervo de arte moderno y contemporáneo portugués. Esta colección resulta del esfuerzo privado del galerista y coleccionador Manuel de Brito y de su esposa y colaboradora, Arlete Alves da Silva, y empieza a perfilarse aún durante la década de los sesenta a través de la Galería 111.

El conjunto de serigrafías de la colección, recopilado en esta investigación, lo constituyen, principalmente, obras editadas por la Galería 111 y por la Kompass. Solo puntualmente surgen obras editadas por los artistas o por otros editores. El conjunto está centrado en la década de los setenta, destacándose las serigrafías de artistas como **António Palolo (1946-2000)**, Eduardo Luiz, Júlio Pomar, Lourdes Castro, Vítor Fortes, Manuel Baptista, **José Rodrigues (1936)**, **António Charrua (1925-2008)** y **Marcelino Vespeira (1925-2002)**, entre otros. Algunos artistas con obra serigráfica solo están representados en esta colección, como es el caso de **Francisco de Aquino (1939)**, **João Vieira (1934-2009)** y **Jorge Martins (1940)**.



21 – Jorge Martins, *S/ título*, 1972 [jormar001].

Del conjunto, solamente las siguientes obras pertenecen a las décadas anteriores: Costa Pinheiro, *Projekt-Art: Universonauta*, 1969 [cospin006]; Espiga Pinto, *Cavalo com elementos festivos*, 1968 [esppin003]; Lourdes Castro, *S/ título*, 1962 [loucas008]; Lourdes Castro, *Objectos prateados com sombras*, 1962 [loucas014]; y Vieira da Silva, *Le jardin*, 1959 [viesil001].

La investigación en la CMB transcurrió durante el mes de abril de 2012 en la Galería 111 y en otros espacios en Lisboa que albergan la colección. De manera diferente a cómo se ha procedido con las otras colecciones, en este conjunto de obras no se tuvieron en cuenta todos los ejemplares de una misma serigrafía. Si en las otras colecciones las serigrafías podían estar repetidas en varias pruebas (normalmente en una prueba más pero nunca excediendo cuatro pruebas de una misma tirada), en el caso de la 111, en cuanto editorial de obra serigráfica, la galería posee centenares de pruebas y tiradas casi completas de muchas de las serigrafías que ha editado. Además, teniendo en consideración su doble propósito de coleccionista y de editor, se vuelve irrelevante conocer específicamen-

te cuáles son los ejemplares que tiene, y cuáles las inscripciones correspondientes, puesto que las serigrafías están disponibles para su comercialización. De este modo, las *Fichas de inscripción*, en el menú *Editar* de la BDSAP, referentes a las serigrafías de la CMB, contienen los datos de solo un ejemplar de cada serigrafía y son solamente una referencia orientativa para identificación de las obras. Claramente sería inviable e inútil registrar todos los ejemplares en la BDSAP.

3.1.5 Caixa Geral de Depósitos

Perteneciente a la colección de la CGD³⁶, está registrado en la BDSAP un conjunto de 21 serigrafías de 13 artistas³⁷:

Ana Vieira, *S/título*, 1973 [anavie001]
António Mendes, *Serigrafía*, 1973 [antmen003]
Artur Rosa, *Victória*, 1974 [artros001]
Artur Rosa, *Da linha vertical à linha horizontal*, 1974 [artros002]

³⁶ La colección de la CGD se ha definido como «un repositorio importante en el contexto de la preservación de la memoria del arte portugués reciente», reuniendo «un conjunto de artistas fundamentales de la historia del arte portugués desde la década de 1960, así como de artistas más jóvenes, con trayectorias que empiezan a lo largo de la década de 1990 o incluso artistas en el inicio de su carrera. Todos estos artistas están representados con obras de gran relevancia en sus trayectorias. La colección también cuenta con un grupo importante de obras de artistas brasileños y africanos de los países de habla portuguesa»/ T. O.: «[...] um importante repositório no contexto da preservação da memória da arte portuguesa recente»; «[...] um conjunto de artistas fundamentais da história da arte portuguesa desde a década de 1960, assim como de artistas mais novos, com percursos iniciados ao longo da década de 1990 ou mesmo em princípio de carreira. Todos estes artistas são representados com obras de assinalável relevância nos seus percursos. A Coleção conta também com um núcleo significativo de obras de artistas brasileiros e de africanos dos países de expressão portuguesa» (Caixa Geral de Depósitos 2013).

Desde 2006 la Fundação CGD-Culturgest —fundada en 1992 como un centro cultural financiado por la CGD, se afirma como una entidad de referencia nacional e internacional, tanto por la cualidad de sus programas como por su contribución para el desarrollo de la creación en Portugal— administra la colección, realizando el trabajo de inventariado, documentación y conservación de las obras, además de la presentación pública de su acervo en diversas exposiciones (Caixa Geral de Depósitos 2013).

³⁷ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Caixa Geral de Depósitos*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

Artur Rosa, *Homenagem a Josef Albers*, 1972 [artros007]
 Eduardo Nery, *S/ título*, 1973 [eduner001]
 Eduardo Nery, *Circo solar*, 1974 [eduner002]
 Eduardo Nery, *Abóbada celeste*, 1974 [eduner004]
 Fernando Calhau, *Requiem I*, 1971 [fercal011]
 Fernando Calhau, *Requiem II*, 1971 [fercal012]
 Guilherme Parente, *Serigrafia*, 1972 [guipar001]
 Hansi Staël, *Contrapeso*, 1956 [hansta002]
 Hansi Staël, *Regressando*, 1957 [hansta003]
 Humberto Marçal, *A família*, 1970 [hummar001]
 Julião Sarmento, *Quarto de cama nº 21*, 1974 [julsar001]
 Man, *Desestrutura SI*, 1974 [man001]
 Man, *Desestrutura SII*, 1974 [man002]
 Rocha de Sousa, *Serigrafia*, 1972 [rocsou001]
 Sérgio Pinhão, *Serigrafia*, 1970 [serpin002]
 Sérgio Pinhão, *Passagem ao limite*, 1971 [serpin003]
 Vítor Fortes, *Serigrafia*, 1970 [vitfor002]

Estas serigrafías forman parte de un conjunto de 644 grabados adquirido por la CGD a Manuel Torres³⁸, en 2007. El conjunto corresponde al total de grabados de distribución periódica a los socios editados por la Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, desde su fundación, en 1956, hasta 2004. Una particularidad de esta colección de Manuel Torres es que todos los grabados son el número 1 de su respectiva tirada, su «colección, ahora patrimonio de la CGD, es una preciosidad»³⁹ (Oliveira 2013, 23).

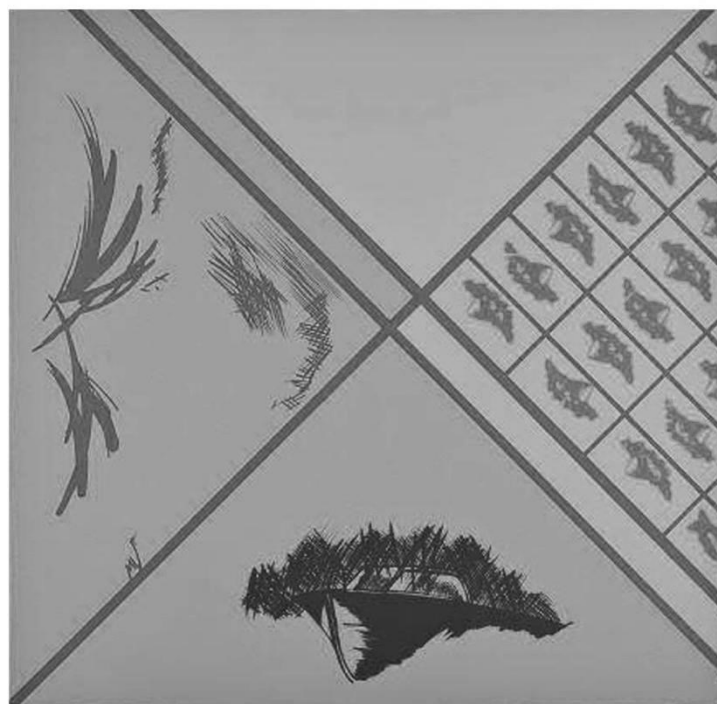
Las obras editadas por la Gravura-SCGP, de distribución periódica a los socios, estaban inicialmente sujetas a la aprobación de la Comisión Técnica, compuesta por cinco miembros, nombrados por la Dirección, y con responsabilidad «de elegir los grabados que serán editados o de invitar a cualquier artista socio de proveer cualquier obra a la Cooperativa, de acuerdo con la remuneración acordada», y con responsabilidad «sobre todas las actividades artísticas de la Cooperativa»⁴⁰ (Gravura-SCGP 1957, 2-3).

³⁸ Manuel Antunes Machado Torres fue uno de los socios fundadores de la Gravura-SCGP, «una de las pocas personas que, no siendo artista, ha impulsado la idea de la constitución de la cooperativa y siempre ha acompañado su vida. El garaje de su casa se convirtió en la primera sede de la sociedad, aunque por poco tiempo, y ahí se prensó el primer grabado editado»/ T. O.: «[...] uma das raras pessoas que, não sendo artista, impulsionaram a ideia da constituição da cooperativa e sempre acompanharam a sua vida. Na garagem de sua casa se fez a primeira sede da sociedade, ainda que por pouco tempo, e aí foi prensada a primeira gravura editada» (Oliveira 2013, 23).

³⁹ T. O.: «[...] coleção, agora patrimonio da CGD, é uma preciosidade».

⁴⁰ T. O.: «[...] de escolher as gravuras de que se fará edição ou de convidar qualquer sócio artista a fornecer qualquer obra à Cooperativa, mediante a remuneração acordada»; «Sobre todas as actividades artísticas da Cooperativa».

Los datos para la catalogación de las 21 serigrafías en la BDSAP se basan, principalmente, en la visualización de algunas de las obras en la exposición *A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto 1956-2004*, realizada en el Museu do Neo-Realismo, en Vila Franca de Xira, de 23 de marzo al 23 de junio de 2013, y en el catálogo publicado para acompañar la exposición.



22 – António Mendes, *Serigrafia*, 1973 [antmen003].

En la exposición *A doce e ácida incisão* fueron observadas directamente, el día 12 de junio de 2013, nueve de las serigrafías registradas en la BDSAP: Ana Vieira, *S/título*, 1973 [anavie001]; Artur Rosa, *Homenagem a Josef Albers*, 1972 [artros007]; Fernando Calhau, *Requiem I*, 1971 [fercal011]; Fernando Calhau, *Requiem II*, 1971 [fercal012]; Hansi Staël, *Contrapeso*, 1956 [hansta002]; Hansi Staël, *Regressando*, 1957 [hansta003]; Humberto Marçal, *A família*, 1970 [hummar001]⁴¹; Julião Sarmento, *Quarto de cama n.º 21*, 1974 [julsar001]; y Sérgio Pinhão, *Serigrafia*, 1970 [serpin002].

De todas las serigrafías de la colección CGD, únicamente la de António Mendes, *Serigrafia*, 1973 [antmen003], no se encuentra en ninguna de las otras colecciones⁴². Para la catalogación de esta obra en la BDSAP se han utilizados los datos disponibles en el catálogo.

⁴¹ Se aclara que la serigrafía de Humberto Marçal, *A família*, 1970 [hummar001] expuesta en la *A doce e ácida incisão* no era el ejemplar de la colección de la CGD sino el de la MACFCG. Aunque los datos referentes a esta serigrafía en el catálogo de la exposición (*A doce e ácida incisão* 2013, 329) corresponden al ejemplar de la CGD con el número de inventario 323, se desconoce el motivo de este hecho.

⁴² Como hemos referido anteriormente (nota nº 32), existe también un registro (sin imagen y sin fecha) de una serigrafía de António Mendes en la colección disponible en la página web del CAMFCG, que ha sido adquirida en diciembre de 1987, y que podría corresponder a la serigrafía mencionada de António Mendes, además por la casi correspondencia de las medidas del papel y de la mancha, aunque, como hemos explicado, la obra no ha sido visualizada.

Existen algunos casos de discrepancias en las fechas de las serigrafías en la BDSAP y en la colección de la CGD, una vez que en la BDSAP se tiene en consideración la fecha manuscrita en el soporte —solo cuando falta esta se considera la fecha de edición o de impresión (criterio que además se mantiene en todas las obras en las demás colecciones)—, mientras que en la catalogación de la CGD se tuvo en consideración la fecha de edición⁴³. Este es el caso de la serigrafía de Fernando Calhau, *Requiem II*, 1971 [fercal012], que fue editada en 1972 y la de Julião Sarmento, *Quarto de cama nº 21*, 1974 [julsar001], que fue editada en 1975⁴⁴.

La importancia de esta colección en el panorama artístico portugués pasa, sobre todo, por el papel determinante protagonizado por la Gravura-SCGP, que fue, como resalta Delfim Sardo,

a lo largo de los casi cincuenta años de su actividad, un espejo y un motor de los desarrollos del arte en Portugal, un reflejo de los deseos de las sucesivas generaciones de artistas que ahí materializaran aspiraciones ideológicas y políticas, pero también formas que se pretendían innovadoras de relación entre arte e imagen, entre manufactura y procesos de reproducción mecánica, entre preocupaciones estéticas y la construcción de sus condiciones de recepción.

Desde una perspectiva más amplia, la Gravura fue también un ensayo de renovación de los procesos de coleccionismo en un país donde el exiguo mercado del arte parecía emerger hacia una democratización, que antecedió por veinte años a la apertura política y que, durante la década de los 70, aquí encontró un pequeño reducto de continuidad, cuando las circunstancias políticas y económicas del país imponían otras prioridades, más urgentes.⁴⁵ (Sardo 2007, 28)

⁴³ «La fecha indicada después del título se refiere a la fecha de edición del grabado por la SCGP [...]. Cuando la fecha de impresión de la obra es diferente de la fecha de edición, esta surge en el campo “Observaciones” acompañada de la abreviatura de fecha de impresión (d.i.)»/ T. O.: «A data indicada na sequência do título refere-se à data de edição da gravura pela SCGP [...]. Quando a data de impressão da obra é diferente da data de edição, essa surge no campo “Observações” acompanhada da abreviatura da data de impressão (d.i.)» (*A doce e ácida incisão* 2013, 300).

⁴⁴ Además de estas dos serigrafías, con discrepancia en las fechas, no ha sido incluida en la BDSAP otra de Vítor Fortes, *Estudo para projecto de miragem*, inventariada con el nº 388 (*A doce e ácida incisão* 2013, 334), editada en 1974, por haber sido fechada en 1975 por el artista, el año en que fue impresa. Si la discrepancia en las serigrafías de Calhau y Sarmento se debe a que han sido producidas pero solo entran en las ediciones de la Gravura-SCGP el año siguiente, la discrepancia de fechas en la serigrafía de Vítor Fortes significa que la maqueta de la obra fue elegida para las ediciones pero su producción solo acontece en el año siguiente.

⁴⁵ T. O.: «[...] ao longo dos quase cinquenta anos da sua atividade, um espelho e um motor dos desenvolvimentos da arte em Portugal, um reflexo dos anseios de sucessivas gerações de artistas que aí concretizaram aspirações ideológicas e políticas, mas também formas que se pretendiam inovadoras de relação entre arte e imagem, entre manufactura e processos mecânicos de reprodução, entre preocupações estéticas e a construção das suas condições de recepção.

Numa perspectiva mais ampla, a Gravura foi também um ensaio de renovação dos processos de coleccionismo num país onde o exíguo mercado de arte parecia despontar para uma democratização que antecedeu por vinte anos a abertura política e que, durante a década de 70, aqui encontrou um pequeno reduto de continuidade, quando as circunstâncias políticas e económicas do país impunham outras prioridades, mais urgentes».

Una vez más, todo el conjunto se inserta en la década de los setenta, con excepción de las dos serigrafías de Hansi Staël: *Contrapeso* [hansta002] y *Regressando* [hans-ta003], de 1956 y 1957, respectivamente. Algunos de los artistas con obra serigráfica editada por la Gravura-SCGP frecuentaban ya los talleres de la cooperativa y tenían, además, algunos grabados o litografías editados, así es el caso de Hansi Staël, Fernando Calhau, Guilherme Parente, Eduardo Nery, Man, y Vítor Fortes.

De las colecciones analizadas en esta investigación, la de la CGD es la mejor catalogada, disfrutando de la ventaja de haber sido adquirida de una sola vez, y, por eso no sufre de diferentes criterios de catalogación, como ocurre en otras colecciones.

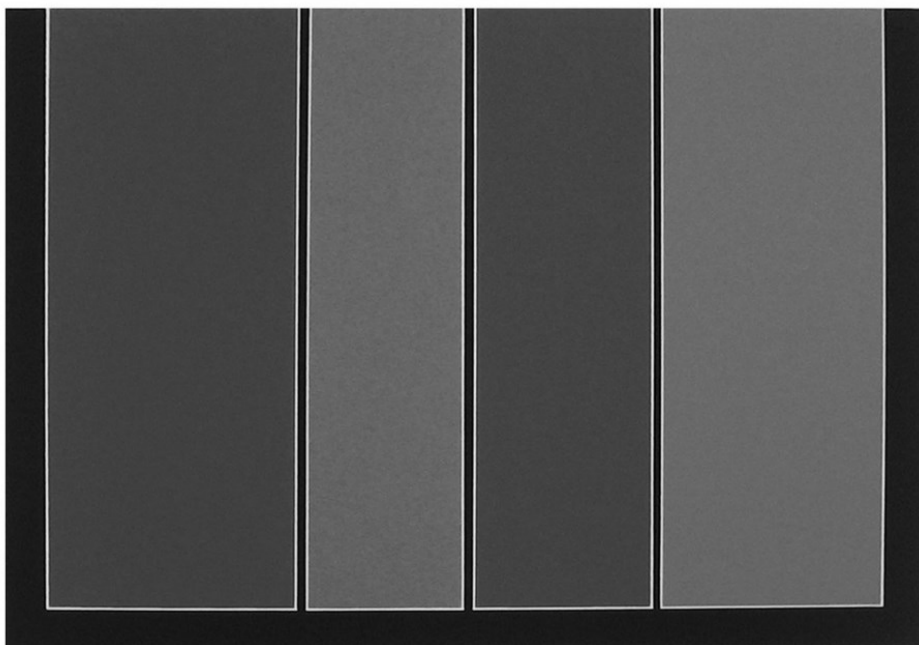
3.1.6 Museu de Arte de Macau

En la catalogación de serigrafías de la BDSAP se registraron 20 obras de 11 artistas pertenecientes al patrimonio del MAM⁴⁶, conforme lista abajo⁴⁷:

António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal001]
António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal003]
António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal004]
António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal005]
António Palolo, *S/ título*, 1971 [antpal009]
Armando Alves, *S/ título*, s. d. [armalv002]

⁴⁶ El MAM está incluido en el Centro Cultural de Macau y pertenece al Instituto para os Assuntos Cívicos e Municipais (IACM) y es el único museo de arte en Macao dedicado a las artes visuales: «El Museo posee una vasta colección, heredada del antiguo Museu Luís de Camões y enriquecido posteriormente con nuevas adquisiciones». «Integrado en una ciudad de características históricas asiáticas y occidentales, el Museo pretende dar voz a esta diversidad exponiendo obras de arte tradicional chino, además de obras capaces de mostrar las tendencias artísticas occidentales»/ T. O.: «O Museu é detentor de um vasto espólio, herdado do antigo Museu Luís de Camões e posteriormente enriquecido com novas aquisições»; «Integrado numa cidade de características históricas asiáticas e ocidentais, o Museu procura dar voz a essa diversidade, exibindo obras de arte tradicional chinesa, a par de obras capazes de evidenciar as tendências artísticas ocidentais» (Museu de Arte de Macau 2014).

⁴⁷ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Museu de Arte de Macau*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.



23 – António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal001].

Costa Pinheiro, *Diálogo entre o Universonauta e Costa Pinheiro no seu atelier de Munique em Junho de 1973*, 1974 [cospin007]

Costa Pinheiro, *L'universonaut et moi même sur la planète des poussières cosmiques/ O universonauta e eu-mesmo no planeta das poeiras cósmicas*, 1974 [cospin008]

Eduardo Luiz, *Cortinado*, 1974 [edului002]

Eduardo Nery, *Circo solar*, 1974 [eduner002]

Eduardo Nery, *Abóbada celeste*, 1974 [eduner004]

Fernando Calhau, *Requiem I*, 1971 [fercal011]

Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar003]

Guilherme Parente, *Branca de Neve*, s. d. [guipar004]

Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar005]

Júlio Pomar, *S/ título*, 1974 [julpom006]

Nadir Afonso, *Espiraís*, 1970 [nadafo002]

Nadir Afonso, *Flora*, 1970 [nadafo003]

Nikias Skapinakis, *Abóbora*, 1974 [nikska008]

René Bertholo, *Une année à Berlin*, 1973 [renber001]

Estas obras están incluidas en una colección de serigrafías portuguesas adquiridas por el MAM a Manuel de Brito (propietario y dinamizador de la Galeria 111). La adquisición ocurre tras una primera exposición realizada en 1981, en el entonces Museu Luís de Camões (actual MAM), en Macao, intitulada *I Exposição de gravura portuguesa contemporânea*. Esta muestra fue organizada por António Conceição Jr., conservador del museo, y contó, igualmente, con la colaboración de Manuel de Brito. Una iniciativa que procuraba divulgar y proyectar el arte portugués en Asia e intensificar el intercambio artístico entre Portugal y Macao, como explica António Conceição Jr. en la introducción del catálogo publicado para señalar y documentar la exposición (Conceição Jr. [1981]).

Depositada en el MAM desde 1999, la colección de serigrafías se muestra por primera vez en la exposición *Serigrafia portuguesa: o século XX na Coleção do MAM*, realizada en Macao, del 3 de noviembre de 2010 al 16 de enero de 2011, bajo la curaduría de Margarida Saraiva. No habiendo sido publicado ningún catálogo que la documentara, la investigación realizada sobre la colección ocurre como resultado de esta exposición, precisamente, entre 15 y 25 de mayo de 2011. De las 49 obras de la colección⁴⁸, 21 pertenecen al período comprendido en la tesis y han sido catalogadas en la BDSAP, como arriba ha sido referido.

Contenidas entre 1970 y 1974, las serigrafías del MAM, aunque adquiridas a través de Manuel de Brito, han sido editadas no solo por la 111 y por la Kompass sino también por la Gravura-SCGP y algunas ediciones de autor. Esto justifica la aparición de tiradas dispendiosas, como es el caso de la serigrafía de António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal003] y la serigrafías de René Bertholo, *Une année à Berlin*, 1973 [renber001] con tiradas de trescientas pruebas cada una, editadas por la Galeria 111; al lado de tiradas pequeñas de cincuenta pruebas editadas por el artista, como es el caso de las tres serigrafías de Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar003], *Branca de Neve*, s. d. [guipar004] y *S/ título*, s. d. [guipar005]. Sin embargo, las tiradas más pequeñas de esta colección son serigrafías de António Palolo, con veinticinco pruebas, editadas también por la Galeria 111.

En relación a los serígrafos, Humberto Marçal surge como impresor de la única serigrafía de Fernando Calhau de la colección, y António Inverno surge como impresor de las tres serigrafías de Guilherme Parente y de la serigrafía de René Bertholo.

⁴⁸ La colección, compuesta de 49 obras de 27 artistas, se centra, principalmente, en la década de los setenta, existiendo también algunas de la década de los ochenta. De las obras no datadas se han excluido de la catalogación en la BDSAP dos serigrafías de Vieira da Silva, impresas por Carlos Lacerda posteriormente a 1974; otra de Maluda, que no ha realizado obra serigráfica antes de 1975. Se ha incluido en la BDSAP las tres serigrafías sin fecha de Guilherme Parente y la de Armando Alves, una vez que los artistas han confirmado el período de realización.

Cabe señalar que en este conjunto de obras, que estuvo expuesta en 2010, existen cuatro obras que no son serigrafías: figuró una pintura de Luís Demée, de 1985, concebida ya con la intención de ser reproducida en serigrafía, la cual estuvo también en la exposición; y también cinco fototipias del *Herbário de sombras* realizado, en 1972, por Lourdes Castro.

Además, cabe aclarar que en el inventario de estas obras del MAM constan dos serigrafías de René Gagnon —*Acidente I* (1974) y *Acidente em branco* (1976)— erróneamente atribuidas a René Bertholo.

3.1.7 Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian

De la BAFCG⁴⁹ se catalogan dos serigrafías en los registros de la Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal⁵⁰ —Fernando Lemos, *Bicórnio*, 1952 [ferlem001]; y Marcelino Vespeira, *Tricórnio*, 1952 [marves006]—. Estas dos serigrafías, como se verificará, corresponden a las cubiertas de las revistas *Bicórnio* y *Tricórnio*, editadas por José-Augusto França.

Las obras son visualizadas y analizadas en el Departamento de Colecciones Reservadas de la BAFCG, en Lisboa.

3.1.8 Museu Municipal Martins Correia

Por medio de la colección del MMMC⁵¹ se registra una serigrafía en la BDSAP⁵²: Martins Correia, *Nascimento de Jesus e as oferendeiras populares*, 1973 [marcorr001].

Las obras serigráficas de la colección del MMMC fueron analizadas el día 12 de marzo de 2013, teniendo como punto de partida un inventario facultado por el museo con la totalidad de las serigrafías de la autoría de Martins Correia. Del inventario, compuesto por una lista de trece obras (con información sobre el correspondiente título, año, dimensiones, inscripciones, materiales, localización y número de inventario), fueron seleccio-

⁴⁹ La Biblioteca de Arte se constituye en 1968 con los fondos documentales de la FCG. El arte en Portugal es el tema principal de su acervo, «en 1993 se establece definitivamente su especialización en las áreas de las artes visuales y de la arquitectura»/ T. O.: «[...] em 1993 definiu-se definitivamente a sua especialização nas áreas das artes visuais e da arquitectura [...]» (Fundação Calouste Gulbenkian 2009).

⁵⁰ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Biblioteca de Arte-Fundação Calouste Gulbenkian*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁵¹ La colección del MMMC, integrado en el edificio Equuspolis, ha sido donada por Martins Correia al municipio de Golegã, en 1984. Compuesta por cerca de seiscientas piezas, entre esculturas, pinturas, dibujos, serigrafías, etc., la colección del MMMC reúne una parte muy importante de la obra de Martins Correia, además de un conjunto de obras que han sido regaladas a Martins Correia por otros artistas (Município de Golegã 2011).

⁵² Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Museu Municipal Martins Correia*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

nadas cuatro serigrafías para observación directa en el museo, dado que estaban inventariadas con fechas incluidas en el período en estudio, específicamente, una de 1951, una de 1952 y dos de 1973. Después del análisis de las trece obras solamente la serigrafía arriba citada ha rellenado los requisitos de la catalogación de la BDSAP⁵³. *Nascimento de Jesus e as oferendeiras populares* corresponde, simultaneamente, a la única serigrafía catalogada en la BDSAP del artista Martins Correia⁵⁴.

Las temáticas religiosas y populares son recurrentes en su trabajo. Realizada sobre papel de color anaranjado y estampada con tres tintas, esta serigrafía se estructura gracias al color bronce que define las líneas de las diferentes figuras y también el fondo. La utilización de este color establece una clara relación con sus esculturas en bronce. Los demás colores aplicados surgen como registro de algún pormenor: las líneas en rojo transparente, y la forma cuadrangular en azul opaco —ambos colores que Martins Correia también utiliza en la escultura—. De hecho, el artista (que se ha destacado en la escultura monumental y produce una vasta obra en esta área) utiliza, principalmente a partir de 1968, la policromía en sus esculturas. «Su estatuaria se compone de originales soluciones decorativas policromadas que suavizan sus figuras del solemne compromiso oficial, sobre todo desde 1968 con el uso de intensos rojos, ocre, negros, verdes, blancos, azules y amarillos, pintados en materiales escultóricos»⁵⁵ (Município de Golegã 2011). Esta serigrafía destaca el dibujo como base estructural de su pensamiento artístico y punto de partida para su obra escultórica.

⁵³ La obra datada en 1951, *S/ título*, inventariada por el MMMC con el n° 388, corresponde a una serigrafía de Martins Correia impresa por António Inverno para el catálogo de exposiciones del *Grémio Literário* (según información en el campo de observaciones del inventario), realizada posteriormente, siendo el año de 1951 referente a la fecha del dibujo que ha servido de maqueta. La obra fechada en 1952, *Formas*, con el n° 365 del inventario del MMMC, ni siquiera corresponde a una serigrafía y sí a un dibujo, como se puede verificar a través de la observación de la obra. La otra obra datada en 1973, *Manchas de cor*, con el n° 371, tampoco corresponde a una serigrafía pero sí a una obra realizada en offset, como se puede leer claramente en la inscripción manuscrita por el artista. Las demás obras tenían fecha posterior a 1974, o no tenían fecha.

⁵⁴ Incluso se ha visualizado una serigrafía de Martins Correia en la colección del MACFS, que no se ha catalogado por no estar datada. También de la colección de la página web del CAMFCG constan tres serigrafías sin fecha, de Martins Correia, no catalogadas en la BDSAP y que, además, no estuvieron disponibles para visualización.

⁵⁵ T. O.: «A sua estatuária é composta de originais soluções decorativas policromáticas que aligeiram as suas figuras do solene compromisso oficial, sobretudo a partir de 1968 com a utilização de intensos vermelhos, ocre, pretos, verdes, brancos, azuis e amarelos, pintados nos materiais escultóricos».

3.2 COLECCIONES PRIVADAS

3.2.2 Colección de Manuel Maria Ferreira Rodrigues

A partir de la colección de Manuel Maria Ferreira Rodrigues, se registra en la BDSAP una serigrafía del artista **António Quadros (1933-1994)**: *S/título (Elefante)*, 1960 [antqua001]⁵⁶. Esta obra fue donada a Manuel Maria Ferreira Rodrigues en los años 60 (Nogueiro 2010).

Esta colección reúne obras de António Quadros producidas desde los finales de los años 50 hasta la década de los ochenta. Aún siendo una colección reducida en el número de obras, abarca varias áreas de las artes plásticas, como pintura, serigrafía, grabado, dibujo, cerámica, con un total de ocho obras. Además de las obras de António Quadros, la colección se completa con un fondo documental referente al artista. Este conjunto de obras fue inventariado por Emília Nogueiro (promotora de la galería História e Arte) y mostrado en Bragança, en 2010, en la exposición *António Quadros na memorabilia de Manuel Ferreira*⁵⁷. Constituida por obras regaladas por el artista a su amigo Manuel Rodrigues —como se puede leer en el inventario (Nogueiro 2010)—, esta colección nace fruto de la amistad que los dos mantuvieron desde los tiempos de la facultad. António Quadros, diplomado en Pintura en la ESBAP, en 1961, comparte algunas clases con Manuel Rodrigues, en aquel entonces estudiante del Curso de Arquitectura en el mismo edificio. Explicado por las palabras de Emília Nogueiro, «la colección de objetos

⁵⁶ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías de determinada colección* —opción, *Colección privada (Manuel Maria Ferreira Rodrigues)*— relacionadas con determinado artista —opción, *António Quadros*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁵⁷ La exposición *António Quadros na memorabilia de Manuel Ferreira* fue organizada por Emília Nogueiro y estuvo presente en Bragança, en la galería História e Arte, del 30 de junio al 4 de agosto de 2010. No ha sido publicado ningún catálogo con motivo de la exposición, aunque Emília Nogueiro ha facultado un inventario completo de las obras de la colección, las cuales también figuraron en la exposición.

[...] expuesta viene de esta relación de amistad y de ella se impregna, con dedicatorias, recados y mensajes personales integrados en los propios objetos»⁵⁸ (2010).

Esta pequeña colección con obras de António Quadros adquiere mayor importancia cuando se verifica la ausencia de obras del artista en otras colecciones: el MACFS no tiene ninguna obra de António Quadros; la vasta colección del CAMFCG tiene solamente siete obras (cuatro dibujos de los años 60, dos litografías de 1957 y 1958 y una pintura de 1956); la colección de la CGD tiene las mismas dos litografías que son, claro, ediciones de la Gravura-SCGP. De modo que, la importancia de esta obra en la catalogación de la BDSAP pasa, en parte, por ser la única serigrafía encontrada de António Quadros. Ninguna de las otras colecciones estudiadas en esta investigación tiene serigrafías de este artista, aunque existen catálogos que afianzan la existencia de más de tres títulos de obras serigráficas de António Quadros⁵⁹, concretamente, *Galinha*, *Sardão voador* y *Lagarto voador*, todas producidas en los últimos años de la década de los cincuenta.

La escasez de obras de António Quadros en las colecciones del país no se debe, ciertamente, a falta de valor artístico, o repudio del público, o de la crítica. Su salida de Portugal en 1963, cuando pasó a vivir en Mozambique de donde regresó en los años 80, no parece justificación suficiente para la relegación de este artista y de su obra. En un texto sobre la visibilidad de la obra de António Quadros, en los años 50 y 60, Alexandre Pomar (2007, s/n p.) enumera algunas exposiciones importantes en que António Quadros participa: en 1956, en la última *Exposição Geral*; en 1957, en la primera exposición de la Gulbenkian; en la *Exposições de Arte Contemporânea dos Artistas do Norte*; después en los *Novíssimos*; también en la SNBA; en la *1ª Bienal de París*; y en la *Bienal de São Paulo*, entre otros lugares. El autor añade que António Quadros también ha expuesto con los artistas del grupo KWY en la Galería Pórtico y fuera del país, tanto antes de que todos ellos emigraran, como después; y que el artista incluso ha recibido varios premios, como el *Prémio de la Crítica* (1969), de la *I Bienal de París*, y el *Grande Prémio da Fundação Calouste Gulbenkian*, en 1958/59 (A. Pomar 2007, s/n p.).

⁵⁸ T. O.: «A colecção de objectos agora exposta provem dessa relação de amizade e dela está impregnada, com dedicatórias, recados e mensagens pessoais integradas nos próprios objectos».

⁵⁹ La especificación de los catálogos con referencia a otras obras serigráficas de António Quadros se encuentra en el capítulo 4.1.3 - *Las exposiciones con estampas serigráficas*.



24 – Henrique Silva, *Cartaz Galerie Jacob*, 1968 [hensil004].

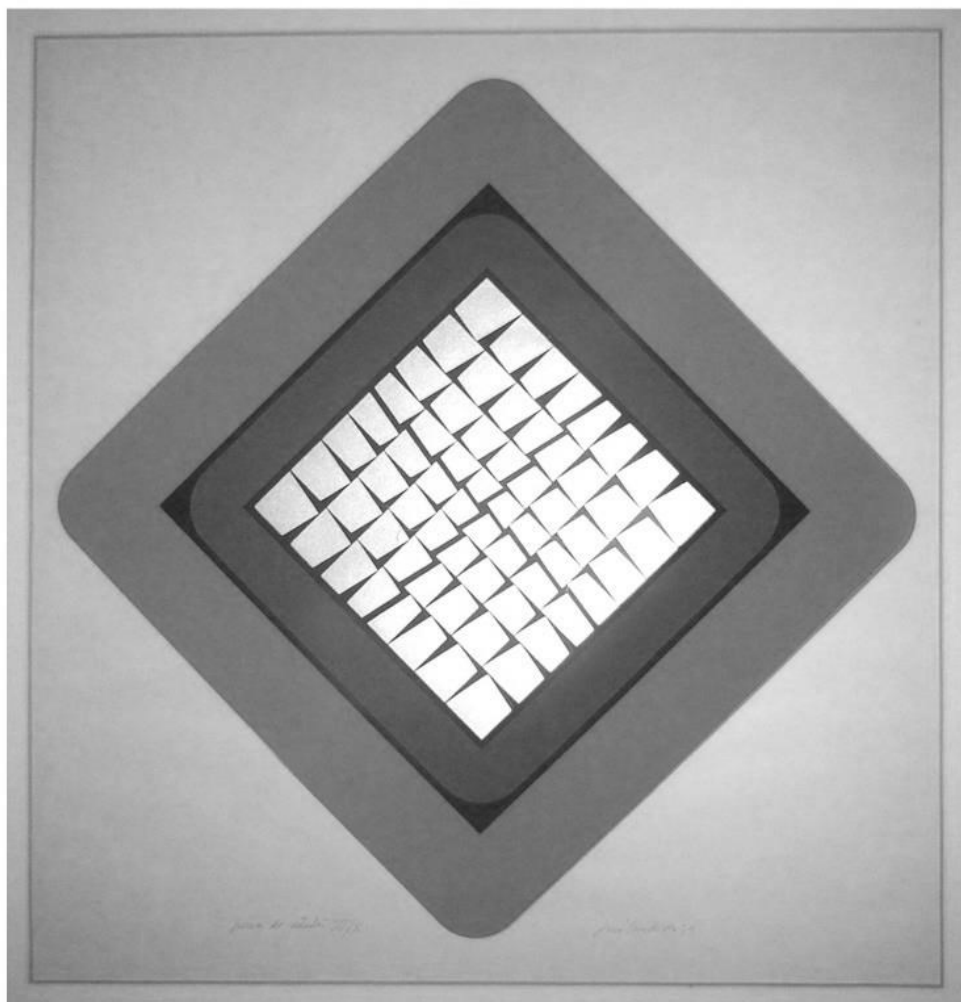
3.2.3 Colección de Henrique Silva

El conjunto de serigrafías de la colección privada de Henrique Silva, que integra la BDSAP, fue analizado a partir de reproducciones digitalizadas facilitadas por el artista, a continuación de la conversación sobre su trayectoria en el área de la serigrafía (H. Silva 2011). El conjunto está formado por 6 obras realizadas entre 1959 y 1973, conforme lista presentada abajo⁶⁰:

- Henrique Silva, *Solidão*, 1959 [hensil002]
- Henrique Silva, *Rapaz ao balão*, 1959 [hensil003]
- Henrique Silva, *Couple*, 1963 [hensil001]
- Henrique Silva, *Corpo feminino*, 1965 [hensil005]
- Henrique Silva, *Cartaz Galerie Jacob*, 1968 [hensil004]
- Henrique Silva, *Maçã*, 1973 [hensil006]

Estos seis títulos corresponden a la totalidad de serigrafías de Henrique Silva registradas en la BDSAP. Estas obras no están representadas en las otras colecciones ni reproducidas en los catálogos estudiados.

⁶⁰ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Colección privada (Henrique Silva)*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.



25 – José Cândido, *S/ título*, 1973 [joscan001].

3.2.1 Colección de Aura Ribeiro

La visualización de algunas obras de la colección privada de Aura Ribeiro permitió inscribir 3 serigrafías de **José Cândido (1932-2012)** en la BDSAP⁶¹:

José Cândido, *S/ título*, 1973 [joscan001]

José Cândido, *Pedra falante I*, 1973 [joscan002]

José Cândido, *Pedra falante II*, 1973 [joscan003]

⁶¹ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Colección privada (Aura Ribeiro)*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

Estas tres obras son las únicas del artista registradas en la BDSAP y no están representadas en ninguna otra colección, sin embargo, *Pedra falante I* y *Pedra falante II* figuraron en la *Exposição 73*, realizada en la SNBA en Lisboa, y son mencionadas en el respectivo catálogo (*Exposição 73* 1973).

3.2.4 Colección de Teresa Magalhães

De la colección privada de Teresa Magalhães está catalogada en los registros de la BDSAP una serigrafía⁶²: Teresa Magalhães, *S/ título*, 1973 [termag001].

Esta serigrafía es la única realizada por Teresa Magalhães dentro del período en estudio, por lo que corresponde, simultáneamente, a la primera obra serigráfica de la artista⁶³. De hecho, esta obra se produce de una forma distinta a su restante obra serigráfica, una vez que es estampada por el serígrafo Antonio Inverno, al contrario de todas las serigrafías siguientes, realizadas a partir de 1976, que son estampadas por la propia artista. A pesar del carácter aislado de la serigrafía de 1973, Teresa Magalhães considera que esta obra ya definía su posterior forma de acercarse a la serigrafía: «[...] aunque no haya estampado la primera serigrafía, todo el proceso era ya lo que yo he usado después. Ya está ahí»⁶⁴ (Magalhães 2011).

A partir de 1976, Teresa Magalhães y el artista Sérgio Pombo montan un taller de serigrafía privado, en Lisboa, donde pasan a imprimir sus obras en conjunto. Según la artista, los conocimientos de Sérgio Pombo incluso le han permitido construir la mesa de impresión que usaban en el taller (Magalhães 2011).

⁶² Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Colección privada (Teresa Magalhães)*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

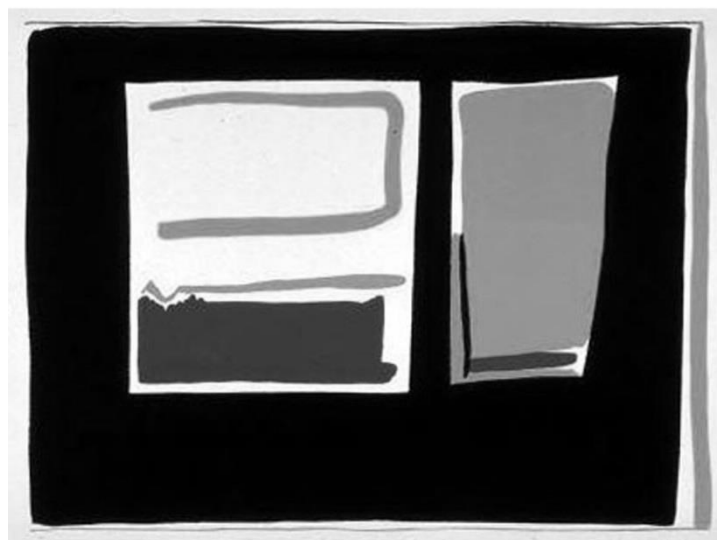
⁶³ De Teresa Magalhães existen muchas serigrafías posteriores al año de 1974, la artista desarrolla una vasta producción serigráfica principalmente en la década de los ochenta.

⁶⁴ T. O.: «[...] não tendo imprimido aquela primeira, todo o processo era já aquilo que eu fui usar. Já está lá».

El interés de esta artista por la serigrafía nace de la posibilidad de encontrar una aproximación plástica entre la pintura y los lenguajes serigráficos. Como revela Teresa Magalhães (2011), es el propio proceso de elaborar la estampa serigráfica lo que la entusiasma, el hecho de que permite acumular elementos gráficos y cromáticos añadidos por capas, en una apropiación del espacio blanco

del soporte de una forma gradual, por fases. Para la artista, la semejanza entre las tintas serigráficas y las tintas acrílicas de la pintura materializan esa aproximación entre los dos medios.

S/ título [termag001] se basa en un paisaje organizado y condicionado por una ventana, y reducido a una expresión simplificada, tanto en la composición de las formas como en su resolución cromática. Esta serigrafía estuvo expuesta en el Leal Senado de Macau, en 1991, en una individual de la artista, en una sala dedicada exclusivamente a su obra serigráfica⁶⁵ (Teresa Magalhães 1991).



26 – Teresa Magalhães, *S/ título*, 1973 [termag001].

3.2.5 Colección de Eduardo Nery

El conjunto de obras de la colección de Eduardo Nery, registrado en la BDSAP, fue analizado con ocasión de la entrevista realizada al artista en su taller, en Lisboa.

⁶⁵ La exposición estuvo integrada en el ciclo *Pintura no Feminino Singular*, y marcó las conmemoraciones del *Dia Internacional da Mulher em Macau*. Las obras serigráficas expuestas, posteriormente, han sido donadas por la artista al CAMFCG (su conjunto se puede visualizar en la página web del Centro) (Magalhães 2011).

Corresponde a un total de diez serigrafías, ocho de su autoría, una de Eduardo Luiz y otra de Artur Rosa, conforme lista abajo presentada⁶⁶:

Artur Rosa, *Homenagem a Josef Albers*, 1972 [artros007]
Eduardo Luiz, *S/ título*, 1959 [edului006]
Eduardo Nery, *S/ título*, 1973 [eduner001]
Eduardo Nery, *Circo solar*, 1974 [eduner002]
Eduardo Nery, *Vida e morte*, 1973 [eduner003]
Eduardo Nery, *Abóbada celeste*, 1974 [eduner004]
Eduardo Nery, *Aparição*, 1973 [eduner005]
Eduardo Nery, *Ameaça II*, 1973 [eduner006]
Eduardo Nery, *Prismas no espaço I*, 1971 [eduner007]
Eduardo Nery, *Tempo petrificado II*, 1973 [eduner009]

La serigrafía *Homenagem a Josef Albers*, de Artur Rosa, con una tirada extraordinaria de cuatrocientos ejemplares y de distribución a los socios de la Gravura-SCGP, es una de las serigrafías más conocidas del autor, siendo así que está representada en diversas colecciones y reproducida en varios catálogos. En cambio, la serigrafía *S/ título* [edului006], de 1959, de Eduardo Luiz, con una tirada de solamente treinta y cinco ejemplares, representa un verdadero hallazgo, una vez que esta obra no está representada en ninguna de las otras colecciones y no está reproducida en ninguno de los catálogos visualizados. Además, pesa el hecho de que esta es la única obra de la década de los cincuenta, representada en la BDSAP, de este artista. Sobre esta serigrafía Eduardo Nery (2008) refiere, «[...] tengo una serigrafía muy antigua de Eduardo Luiz —dada por él a finales de los años 50—, una serigrafía realizada y estampada por él mismo»⁶⁷.

Otra novedad traída por esta colección es —Eduardo Nery, *Prismas no espaço I* [eduner007], de 1971— serigrafía que no está representada en ninguna de las demás colecciones estudiadas.

De todas las obras de Eduardo Nery registradas en la BDSAP —y que corresponden exactamente a todas las serigrafías producidas por el artista hasta 1974—, tan solo no se ha observado directamente *Prismas no espaço II*, 1971 [eduner008]⁶⁸. Su catalogación en la BDSAP se ha basado en el archivo del artista, que disponía de una imagen fotográfica y de la ficha técnica de la obra.

⁶⁶ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada colección* —opción, *Colección privada (Eduardo Nery)*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁶⁷ T. O.: «[...] eu tenho uma serigrafia muito antiga do Eduardo Luiz — dada por ele nos anos cinquenta e muitos —, uma serigrafia que ele fez e que foi ele próprio a imprimir-la».

⁶⁸ Se desconoce si la serigrafía —*Prismas no espaço II*, 1971 [eduner008]— existe en la colección de Eduardo Nery.

Eduardo Nery (ya fallecido) fue entrevistado día 11 de junio de 2008 en su taller, en Lisboa. Además de la conversación, se fotografiaron muchas de sus serigrafías y se catalogaron las obras por medio del archivo organizado por el propio artista⁶⁹.

⁶⁹ El archivo organizado por Eduardo Nery se componía de tarjetas referentes a cada serigrafía, con imagen fotográfica y la ficha técnica de la obra, incluyendo información sobre las exposiciones y las publicaciones relacionadas con la obra, sobre el impresor y el editor y también sobre otras particularidades específicas de cada una de las obras.

4

SERIGRAFÍAS Y ARTISTAS REGISTRADOS EN LA BDSAP

En la BDSAP están registradas 280 serigrafías⁷⁰ y 65 artistas⁷¹, incluidos en el período de 1952 hasta 1974. Haciendo uso de los *Informes de serigrafías organizadas por décadas*, en la *Búsqueda simple* de la BDSAP, se constata que están registradas en la década de los cincuenta 23 serigrafías de 8 artistas; en la década de los sesenta, 14 serigrafías de 9 artistas; y, entre 1970 y 1974, 234 serigrafías de 54 artistas. Además, están registradas en la BDSAP 9 serigrafías sin fecha de 4 artistas, y 8 artistas sin obra serigráfica asociada a su nombre.

Algunos artistas constan en la *Lista de artistas* sin estar relacionados con ninguna de las serigrafías registradas en la BDSAP, como es el caso de **Thomaz de Mello (1906-1990)**, Roberto Araújo, **Boavida Amaro (1926)** y Vítor Pomar. Esto ocurre porque existen datos que apuntan a estos artistas como autores de obras serigráficas, no obstante, ninguna de esas obras consta en las colecciones ni en los catálogos analizados. Además

⁷⁰ Según información recogida a partir de la *Lista organizada en orden alfabético de serigrafías*, de la *Búsqueda simple* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁷¹ Según información recogida a partir de la *Lista organizada en orden alfabético de artistas*, de la *Búsqueda simple* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

de estos artistas, también **Virgílio Dominguez (1932)**, **Júlio Pereira (1922-1993)**, Sérgio Pombo⁷² y **Sam (1924-1993)** no están, individualmente, asociados a ninguna serigrafía, sin embargo, los cuatro, en conjunto con Guilherme Parente, realizan de forma colectiva la obra *Serigrafia* [aavv001], en 1974⁷³.

Thomaz de Mello y Roberto Araújo son nombrados por diversos artistas como los precursores de la serigrafía portuguesa. Por ejemplo, Guilherme Parente (2011), en entrevista, indica que Roberto Araújo y Thomaz de Mello «[...] serán los primeros que inicien la serigrafía en Portugal»⁷⁴, añadiendo, incluso, tener una serigrafía de Roberto de Araújo. También Espiga Pinto (2011), en conversación, menciona haber tomado contacto con la serigrafía a través de las obras de Thomaz de Mello.

Boavida Amaro es uno de los artistas que frecuentan el curso de serigrafía, realizado en 1970, en la Gravura-SCGP y, por consiguiente, es probable que participe en la *Exposição do Curso de Serigrafia* ocurrida en junio del mismo año, en la galería de la Gravura-SCGP. Sobre su obra serigráfica, Humberto Marçal (2008) recuerda: «Quien también hizo una serigrafía, ciertamente incorporada en este taller [de Dacos], fue Boavida Amaro. Me acuerdo, incluso, de que tengo una serigrafía suya de esa época»⁷⁵. En el folleto de la *Exposição de Gravura* (organizada por la SNBA, en la Estação do Rossio, en 1974) surge otra indicación sobre la obra serigráfica de Boavida Amaro, en este caso sobre una obra que combina serigrafía con acuarela.

⁷² Sérgio Pombo realizará una vasta obra serigráfica a partir 1976, incluso será impresor y editor de sus serigrafías, compartiendo taller con Teresa Magalhães (Pombo 2011). Su primer contacto con la serigrafía ocurre en los años 60 a través de Roberto Araújo, que en este tiempo era profesor en la SNBA. Sin embargo, su interés por la serigrafía solamente surge a mitad de la década de los setenta, sus primeras serigrafías son realizadas ya tras el año 1974, saliendo por eso del ámbito del estudio. De todos modos, en 1987 Sérgio Pombo realiza una exposición exclusivamente de serigrafía en la FCG, integrada en la *IV Exposição Nacional de Gravura*, que, juntamente con Jorge Pinheiro, fue contemplado, en 1981, con el *Prémio de Exposição da III Exposição Nacional de Gravura*. Estas serigrafías surgen a continuación de sus pinturas y tienen la colaboración del impresor António Inverno y el apoyo de la FCG.

⁷³ La *Lista organizada en orden alfabético de artistas*, en la *Búsqueda simple* del menú *Consultar* de la BDSAP, tiene un registro más con el nombre AAVV, creado para contemplar el caso excepcional de una serigrafía realizada por más de un artista —*Serigrafia*, 1974 [aavv001]— producida por Virgílio Dominguez, Júlio Pereira, Guilherme Parente, Sérgio Pombo y Sam (Samuel Azavey Torres de Carvalho). Esto ocurre porque la BDSAP está configurada con una relación de dependencia, entre las fichas de artista y las fichas de serigrafía, de uno para muchos, o sea, la BDSAP está preparada para relacionar un artista con muchas serigrafías diferentes, pero no permite relacionar muchos artistas con la misma serigrafía. Para colmar este caso excepcional fue creado un artista con el nombre AAVV, donde, en el campo de observaciones de la ficha de artista correspondiente, se especifica el nombre de los artistas que colaboraran en la obra.

⁷⁴ T. O.: «[...] serão os primeiros que iniciaram em Portugal a serigrafia».

⁷⁵ T. O.: «Quem fez também uma serigrafia, naturalmente incorporada nesse *workshop*, foi o Boavida Amaro. Lembro-me dele, aliás, tenho uma serigrafia dele, também à data».

Por último, Vítor Pomar es apuntado por diversos artistas como uno de los precursores de la serigrafía de la nueva generación que redescubre la serigrafía en la Gravura-SCGP, en los últimos años de la década de los sesenta. Su papel en este período es nombrado, en entrevista, por Sérgio Pinhão (2008), Man (2010) y Humberto Marçal (2008).

Analizando el grupo de artistas y de obras serigráficas registrado en la BDSAP, lo primero que se verifica es su concentración en el primer lustro de la década de los setenta. Precisamente, en este período, surgen los *Quadrados negros* de Fernando Calhau; surge el primer curso de serigrafía en la Gravura-SCGP y, posteriormente, la primera exposición enteramente dedicada a la serigrafía; surgen las primeras serigrafías de Sérgio Pinhão y de Man; la *Seara Nova* empieza las ediciones de serigrafía; la Kompass inicia su actividad en Portugal; António Inverno y Carlos Lacerda comienzan su labor en el área de la serigrafía artística; y, también en este período, son realizadas las primeras serigrafías de António Palolo, Eduardo Nery, Vítor Fortes, Nikias Skapinakis, Artur Rosa y Ana Vieira, entre muchos otros artistas.

Se verifica, igualmente, que algunos de estos artistas ya realizaban obra serigráfica antes de los años 70, como es el caso de Costa Pinheiro, Lourdes Castro, Espiga Pinto, René Bertholo, Manuel Cargaleiro, Henrique Silva, Eduardo Luiz y Marcelino Vespeira. Los años 50 y 60, además de los artistas que producen serigrafías en Portugal, como Hansi Staël, António Lino y Espiga Pinto, se quedan especialmente marcados por las obras de los artistas emigrados a París, entre ellos se cuenta René Bertholo, Lourdes Castro, Manuel Cargaleiro, Vieira da Silva, António Quadros, Henrique Silva y Eduardo Luiz.

Otro aspecto que sobresale es el hecho de que una parte significativa de los artistas tienen un paso muy fugaz por la serigrafía, estando registrados en la BDSAP solamente como autores de una única obra, en un total de 18 obras y artistas. Así acontece con algunos de los artistas que colaboran con las ediciones de la *Seara Nova*, en los primeros años de la década de los setenta, como Artur Varela, **Cipriano Dourado (1921-1981)**, **Henrique Ruivo (1935)**, **Jorge Vieira (1922-1998)**, **Lima de Freitas (1927-1998)**, **Luís Filipe Abreu (1935)**, **Maria Keil (1914-2012)** y **Querubim Lapa (1925)**. Como también con otros artistas, como Humberto Marçal, que se dedica principalmente a la litografía; Teresa Magalhães, que realiza serigrafías principalmente en la década de los ochenta; como también **Henrique Manuel (1945-1993)**, Martins Correia, Paula Rego, Pedro Chorão y Ruy Leitão. En la década de los cincuenta, lo mismo acontece con el artista António Lino, de quien solo está registrada una serigrafía, a pesar de que su obra serigrá-

fica está citada en varios catálogos; asimismo, con António Quadros, que además de la obra registrada participa con otras serigrafías en diversas exposiciones; y, por último, con **Fernando Lemos (1926)** con la cubierta para la revista *Bicórnio*, única serigrafía del artista catalogada en la BDSAP.

En comparación, otros artistas están registrados con mayor número de obras, como Fernando Calhau, Guilherme Parente, Manuel Cargaleiro, Vieira da Silva, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, Eduardo Nery, António Palolo, Sérgio Pinhão, Artur Rosa, Nikias Skapinakis, Júlio Pomar, Eduardo Luiz, Man, Marcelino Vespeira, Vítor Fortes y Henrique Silva. De este grupo es importante verificar los artistas para quienes la serigrafía tiene un papel preponderante en el contexto de su obra plástica, durante alguna fase de su planteamiento artístico. Estos son artistas que trabajaron como artistas-serígrafos y, por ende, su obra serigráfica surge de un proceso de creación y no es subsidiaria de la pintura, como acontece con otros artistas para quienes la serigrafía no es autónoma. Entre ellos, se destaca Vieira da Silva, que realiza una serie de serigrafías, en 1959, dibujadas directamente sobre la pantalla, donde la obra surge del entendimiento y del dominio del lenguaje propio del medio, y, por eso, de forma autónoma (a pesar de la pintura ocupar el cuerpo matricial de su obra). Para Lourdes Castro, la serigrafía asume un papel determinante: este es el medio a partir del cual la artista descubre las *sombras*, en 1962. El contorno de las sombras proyectadas se convierte en el manantial de toda su obra plástica. Para Fernando Calhau el sistema serigráfico le permite aproximarse al minimalismo, realzando aspectos transversales a toda su obra, como la repetición, el cuadrado y el negro. Finalmente, en este conjunto, se pone de relieve también Sérgio Pinhão, artista que en los años 70 se dedica en exclusiva a la producción de serigrafías, con indagaciones donde el color y la luz son las temáticas centrales y matriciales de su obra.

4.1 LOS AÑOS 50 Y 60: CONTEXTO

HISTÓRICO Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Referente a los años 50 y 60 está registrado en la BDSAP un total de 37 serigrafías de 14 artistas⁷⁶. De este conjunto, 23 serigrafías son producidas por 8 artistas en la década de los cincuenta; y 14 serigrafías, en los años 60, producidas por 9 artistas, conforme lista abajo:

António Lino, *Lisboa IV*, s. d. [antlin001]
António Quadros, *S/título (Elefante)*, 1960 [antqua001]
Costa Pinheiro, *Projekt-Art: Universonauta*, 1969 [cospin006]
Eduardo Luiz, *S/ título*, 1959 [edului006]
Espiga Pinto, *Cavalo com elementos festivos*, 1968 [esppin003]
Fernando Lemos, *Bicórnio*, 1952 [ferlem001]
Hansi Staël, *Contrapeso*, 1956 [hansta002]
Hansi Staël, *Regressando*, 1957 [hansta003]
Henrique Silva, *Couple*, 1963 [hensil001]
Henrique Silva, *Solidão*, 1959 [hensil002]
Henrique Silva, *Rapaz ao balão*, 1959 [hensil003]
Henrique Silva, *Cartaz Galerie Jacob*, 1968 [hensil004]
Henrique Silva, *Corpo feminino*, 1965 [hensil005]
Lourdes Castro, *S/ título*, 1962 [loucas008]
Lourdes Castro, *Objectos prateados com sombras*, 1962 [loucas014]
Lourdes Castro, *Ombre portée bleu clair*, 1968 [loucas017]
Lourdes Castro, *Primeiras sombras projectadas*, 1962 [loucas019]
Manuel Cargaleiro, *Quatuor*, 1957 [mancar001]
Manuel Cargaleiro, *Natal-Natal-Natal!*, 1958 [mancar002]
Manuel Cargaleiro, *S/ título*, 1959 [mancar003]
Manuel Cargaleiro, *Cantata*, 1959 [mancar004]
Manuel Cargaleiro, *S/ título*, 1967 [mancar005]

⁷⁶ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada década* —opciones, 50 y 60—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

Marcelino Vespiera, *Tricórnio*, 1952 [marves006]
 René Bertholo, *Montage à l'exposition "Distances"*, 1969 [renber003]
 Ruy Leitão, *S/ título*, 1968 [ruylei001]
 Vieira da Silva, *Le jardin*, 1959 [viesil001]
 Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil002]
 Vieira da Silva, *Verte*, 1959 [viesil003]
 Vieira da Silva, *La bibliothèque*, 1959 [viesil004]
 Vieira da Silva, *S/ título (Paysage)*, 1959 [viesil005]
 Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil006]
 Vieira da Silva, *Carte marine (Paysage baroque)*, 1959 [viesil007]
 Vieira da Silva, *Le labyrinthe*, 1959 [viesil008]
 Vieira da Silva, *S/ título (paysage)*, 1959 [viesil009]
 Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil010]
 Vieira da Silva, *S/ título (Paysage)*, 1959 [viesil011]
 Vieira da Silva, *Vostok*, 1962 [viesil012]

Para contextualizar estas obras es necesario comprender las circunstancias de Portugal durante este período. En los años 50 los artistas portugueses viven bajo el control de la censura impuesta por la dictadura *salazarista*, y, simultáneamente, bajo la hegemonía cultural del clandestino Partido Comunista, donde el neorrealismo portugués se expresa a través de un lenguaje figurativo, marcadamente ilustrativo, que busca denunciar el régimen y la difícil realidad del pueblo portugués.

De hecho, entre la censura política del régimen, por un lado, y, por otro, la censura ideológica del PC [Partido Comunista], se hizo irrespirable y estrechísimo el camino de la expresión de un deseo de democracia para todos los que intentaban pensar libremente. Se observaba más bien, paradójicamente, una situación de doble censura, una con medios e instrumentos persecutorios materiales, y otra más sutil en la medida en que era el titular de algún prestigio político que habría de marcar profundamente el destino de la cultura portuguesa, incluso más allá de la caída del régimen, en abril de 1974.⁷⁷ (B. Almeida 2009, 13)

Durante estos años el medio artístico queda marcado por los conflictos entre el Estado y los artistas. Por un lado, la desinversión del Gobierno en una política cultural (desde la salida de António Ferro, en 1950, como Director del Secretariado Nacional de Informação (SNI)), y la creciente opresión por parte de la censura; por otro lado, la progresiva contestación y el boicoteo a las escasas iniciativas del régimen por parte de muchos artistas cada vez más politizados. Asimismo, otras dificultades marcan este

⁷⁷ T. O.: «De facto, entre a censura política do regime, por um lado, e, por outro, a censura ideológica do PC, tornou-se irrespirável e estreitíssimo o caminho da expressão de uma vontade de democracia para todos aqueles que tentavam pensar livremente. Assistia-se antes, paradoxalmente, a uma situação de dupla censura, uma com meios e instrumentos persecutórios materiais, e outra, mais subtil na medida em que era detentora de algum prestígio político, que iria marcar profundamente os destinos da cultura portuguesa, mesmo para além da queda do regime, em Abril de 1974».

período, como el desinterés del sector económico, el alejamiento de lo público de las problemáticas artísticas y también la falta de modernización de los museos y de la enseñanza.

Los cambios de esta realidad que se van verificando a lo largo de la década se deben al esfuerzo de los artistas, a la aparición de la FCG, a la función mediadora desempeñada por los críticos y al papel *democratizante* asumido por la estampa. «Hoy se puede confirmar que lo más interesante que se hizo, como auténtica política cultural en los años 50, no fue obra del Estado»⁷⁸ (R. M. Gonçalves 1992, 90), sino obra del esfuerzo de los artistas. Los artistas portugueses intentan disipar la opresión y el silencio que se vivía en esta década multiplicándose en innumerables acciones, como la creación de galerías, la edición de revistas de arte, la modernización de los programas de la Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), o uniéndose en asociaciones como la Gravura-SCGP. A los esfuerzos de los artistas se suma, a partir de 1956, la FCG, con sus programas dinamizadores y proporcionando a los artistas becas para viajar y estudiar en Europa: «al final de la década, casi no había acontecimiento cultural que no se debiera a algún tipo de apoyo de la Fundação Gulbenkian»⁷⁹ (R. M. Gonçalves 1992, 89).

La estampa, además de proporcionar una aproximación del arte al público, logra, igualmente, interferir en la política cultural oficial. Esta es la modalidad de las artes visuales que recibe mayor impulso en esta década: por un lado, porque la acción de algunos artistas modernos se intensifica de modo continuo y evolutivo, con la creación de la Gravura-SCGP, en 1956; y, por otro, porque, al contrario de lo que se confirma en otras áreas, la consistente adhesión del público a la estampa apoya ese mismo impulso. Con sus acciones colectivas, la Gravura-SCGP, además de congregar muchos artistas, divulga el grabado en la provincia y posibilita el coleccionismo en medios sociales menos eclécticos. Sobre este tema, Rui Mário Gonçalves (1999, 13) refiere que las «manifestaciones colectivas, donde participan muchísimos artistas [...], han constituido el caldo donde ha fermentado el deseo de acercar el arte al pueblo»⁸⁰. El autor considera que el colectivismo asociado al grabado en los años 50 se manifiesta desde la década anterior y nace de la voluntad de continuar una renovación de la estampa portuguesa. «Fue en los años 40 cuando una nueva actitud colectiva ganó fuerza y caracterizó una época», mani-

⁷⁸ T. O.: «Pode hoje verificar-se que o que se fez de mais interessante, como autêntica política cultural nos anos 50, não foi obra do Estado».

⁷⁹ T. O.: «No final da década, quase não havia acontecimento cultural que não devesse algum apoio à Fundação Gulbenkian».

⁸⁰ T. O.: «[...] manifestações colectivas, em que participam numerosíssimos artistas [...], constituíram o caldo onde fermentou a vontade de aproximar a arte do povo».

festando por primera vez sus «intenciones modernas»⁸¹ en Oporto, en las *Exposições Independentes* (1943-1950), y después en las *Exposições Gerais de Artes Plásticas* (1946-1956)⁸², en Lisboa (R. M. Gonçalves 1999, 13).

El carácter no pretencioso que la estampa asume promueve una cierta desmitificación de la obra de arte, contribuyendo al éxito en restablecer un contacto con el público y favorecer la comprensión de la obra. Rocha de Sousa razona que la estampa logra establecer una relación de mayor proximidad con el espectador: «él parece entender la especificidad y la dinámica de los materiales sin confundirlos (tanto) con el espectáculo inmediato de las apariencias»⁸³ (Rocha de Sousa 1976, 46). Se infiere, de este modo, que el lenguaje específico de la estampa y sus inherentes limitaciones técnicas posibilitan una relación más cercana con la gente, y, por ello, «las amplias posibilidades de expansión del grabado [están] facilitadas por los mismos procesos técnicos que lo condicionan»⁸⁴ (Gravura-SCGP 1962b).

Muchas de las serigrafías artísticas realizadas en Portugal en este período surgen integradas en el dinamismo que rodea la estampa, fuertemente impulsado por las actividades de la Gravura-SCGP. Prueba de ello son las serigrafías de Hansi Staël, António Lino y António Quadros que participan en las exposiciones de grabado, lado a lado con las estampas producidas a través de los procesos más tradicionales de impresión, como la litografía, la calcografía o la xilografía.

Sin embargo, antes de la aparición de la Gravura-SCGP, aún durante los primeros años de la década de los cincuenta, ya se delineaba el trayecto de la serigrafía artística en Portugal. Este inicio está vinculado a artistas que, además de su trabajo en las artes plásticas, están también concernidos a diferentes sectores industriales, como la publi-

⁸¹ T. O.: «Foi nos anos quarenta que uma nova atitude colectiva ganhou força e caracterizou uma época»; «intenções modernas».

⁸² Conforme se indica en el catálogo de la *X Exposição Geral de Artes Plásticas*, (junio 1956), las *Exposições Gerais de Artes Plásticas*, iniciadas en 1946, con una periodicidad anual, constituyen un total de diez exposiciones, solamente interrumpidas en 1952 por el cierre provisional de la SNBA, lugar donde se realizaba el evento. En estas exposiciones nunca ha habido jurados ni premios, por lo que había abertura a diversas corrientes artísticas. La historia del neorrealismo en Portugal está fuertemente relacionada con estas muestras, una vez que es donde los artistas neorrealistas exponen por primera vez algunas de las obras más significativas del movimiento. Eurico Gonçalves, incluso, escribe que, «la historia del neorrealismo en las artes plásticas en Portugal es, en gran parte, la historia de las *Exposições Gerais*»/ T. O.: «A história do neorrealismo nas artes plásticas em Portugal é, em boa parte, a história das *Exposições Gerais*» (E. Gonçalves 1992, 11). Además, es donde se inicia el movimiento renovador del grabado en Portugal, que, posteriormente, se ensancha más allá del grupo de grabadores neorrealistas inicial.

⁸³ T. O.: «Ele parece compreender a especificidade e a dinâmica dos materiais, sem os confundir (tanto) com o espectáculo imediato das aparências».

⁸⁴ T. O.: «[...] as largas possibilidades de expansão da gravura, facilitadas pelos próprios processos técnicos que a condicionam».

dad, la decoración y el diseño gráfico. Según Michel Caza (1974, 103 y 104), este comienzo de la serigrafía artística relacionado con la industria es común a otros países de Europa continental (al contrario de lo que ha pasado en los Estados Unidos de América) lo que, como el autor indica, ha ocasionado equivocaciones en la distinción entre serigrafía original y de reproducción:

Se puede sin embargo notar un curioso fenómeno en el plano artístico: mientras que en Estados Unidos serigrafía artística y serigrafía industrial se desarrollaban simultánea y armoniosamente, no ocurría lo mismo en Europa continental; en efecto, con escasas excepciones, la serigrafía ha llegado al arte a través de la serigrafía industrial gráfica. Ello ha engendrado numerosas confusiones, no siempre disipadas en nuestros días, entre serigrafía de reproducción, de gran difusión, y serigrafía «original». (Caza 1974, 103 y 104)

Pero, la afirmación de Michel Caza (1974, 103), en el mismo texto, de que la serigrafía solamente «a partir de 1960 se extiende a España, Portugal y países de Europa oriental [...]», es errónea, una vez que, como se verificará, la serigrafía llega a Portugal ya durante los años 50.

Roberto Araújo en los primeros años de esta década es uno de los principales nombres relacionados con la serigrafía artística en Portugal, y su recorrido multidisciplinar establece precisamente esta relación y transfiere los procedimientos de la serigrafía industrial para nuevas e inexploradas aplicaciones en el campo de las artes visuales. Asociados a este inicio aparecen los artistas Fernando Lemos y Marcelino Vespeira, a través de las revistas *Córnio*⁸⁵ editadas por José-Augusto França. También Thomaz de Mello (Tom) es otro nombre citado por diversos artistas como uno de los precursores en el área de la serigrafía artística, e igualmente relacionado a la decoración y a la publicidad. Según Alfredo Margarido, surge en este período

[una] necesidad de romper con el pasado gráfico portugués: se estaba entonces en pleno frenesí de la serigrafía, que fascinaba a un gran número de creadores, como se puede ver en la serie de los *Córnios* editada por José-Augusto França, y confirmada por la *KWY* que también ha prometido a sus compradores el regalo más característico de la modernidad traducida al portugués: ¡una serigrafía!⁸⁶ (Margarido 2001, 80)

⁸⁵ *Córnio*, termo utilizado por Miguel Real en el texto «José-Augusto França, a década de 50 e as *Córnios*» para referirse al conjunto de las revistas *Unicórnio*, *Bicórnio*, *Tricórnio*, *Tetracórnio* y *Pentacórnio* (Real 2006, 25-31).

⁸⁶ T. O.: «[...] necessidade de romper com o passado gráfico português: estava-se então em pleno delírio da *serigrafia*, que fascinara uma grande parte dos criadores, como se pode ver na série dos *Córnios* editada por José-Augusto França, e confirmada pela *KWY* que também prometeu aos seus compradores a prenda mais característica da modernidade traduzida em português: uma serigrafia!».

En la segunda mitad de los años 50 el mercado artístico portugués es aún una tímida expresión. Existe un desinterés y un desconocimiento del arte contemporáneo por parte del público y, consecuentemente, una ausencia de mercados. También la decadencia de la enseñanza artística es profundamente sentida por los jóvenes artistas de esa época, y por eso, «las Escuelas son poco apreciadas por los jóvenes interesados en la modernidad artística»⁸⁷ (R. M. Gonçalves 1992, 88). Así lo manifiestan algunos de los artistas del futuro grupo KWY (antes de emigrar) en una entrevista que expone bien los problemas que la actividad artística portuguesa atraviesa, tanto en el ámbito de mercado y de público, como de enseñanza y de museos. Sus denuncias hacen un retrato claro del país al final de la década de los cincuenta. Los artistas se quejan de la falta de cultura visual del público portugués delante del arte contemporáneo: «muchos parecían jamás haber visto un solo cuadro y, en una mañana, querían entender toda la pintura moderna»⁸⁸ (Amorim 1956), comenta Lourdes Castro, en la entrevista; otro artista acrecienta, «que si [la exposición] fuera en la Escola de Belas-Artes, la reacción sería similar, debido a que el número de personas con una cultura actualizada allí es muy limitado. Uno puede salir con un curso pero sin ningún conocimiento de pintura»⁸⁹. Los artistas creen que con tanta incompreensión no es posible vivir en el país exclusivamente de la pintura y que, por ello, son forzados a emigrar. El artículo apunta, por un lado, la dificultad de los jóvenes artistas en conocer y acceder a la obra de los pintores modernos: «las jóvenes generaciones de artistas casi sólo conocen los maestros de la pintura moderna portuguesa por medio de reproducciones. Almada Negreiros, Mário Eloy, Amadeu de Sousa Cardoso, Eduardo Viana y otros son casi desconocidos de los museos nacionales». Por otro lado, el artículo apunta la dificultad que la nueva generación tiene para exponer su propio trabajo: «sus obras también solo con dificultad llegan al público. Prácticamente no hay galerías»⁹⁰ (Amorim 1956).

Con los graves problemas en la esfera artística y con la dificultad de las nuevas generaciones para roturar su camino y encontrar un espacio en el ecléctico medio artístico

⁸⁷ T. O.: «[...] as Escolas eram pouco apreciadas pelos jovens interessados na modernidade artística».

⁸⁸ T. O.: «Muitos pareciam jamais ter visto um único quadro e, numa manhã, queriam compreender toda a pintura moderna».

⁸⁹ T. O.: «[...] que se fosse na Escola de Belas-Artes, a reacção seria parecida, porque o número de pessoas com uma cultura actualizada ali dentro é muito limitado. Pode-se sair com um curso, sem conhecimentos nenhuns de pintura».

⁹⁰ T. O.: «[...] as jovens camadas de artistas quase só conhecem os Mestres da pintura moderna portuguesa por meio de reproduções. Almada Negreiros, Mário Eloy, Amadeu de Sousa Cardoso, Eduardo Viana e outros são quase desconhecidos dos museus nacionais»; «[...] as suas obras também só com dificuldade chegam ao público. Praticamente não há galerias [...]».

portugués, la expatriación se asume como una oportunidad. Muchos artistas salen de Portugal, como es el caso (en cuanto a nombres relacionados con el grabado y la serigrafía) de Bartolomeu Cid, que emigra a Londres, ya en 1956; Henrique Silva y Manuel Cargaleiro en 1957; también los artistas que integrarán el grupo KWW, René Bertholo, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, **Gonçalo Duarte (1935-1986)** y **João Vieira (1934-2009)**, emigran en 1957, José Escada se junta a ellos algo más tarde, en 1960; Eduardo Luiz en 1958; Jorge Martins emigra en los años 60; y Júlio Pomar en 1963; Ruy Leitão estudia en Londres entre 1966 y 1970. Todos ellos parten en busca de una posibilidad de existir en cuanto artistas.

En el «panorama negativo de la década de los cincuenta, al que se añadía la situación de la enseñanza artística, una nueva promoción de pintores de la “tercera generación” tomaba los caminos de la migración, como única salida profesional posible»⁹¹ (França 2009, 327). Los artistas, y también los intelectuales, escritores y científicos, emigran para escapar al cerramiento cultural y político del país. La expatriación se vuelve parte de la peculiaridad de los artistas portugueses, que salen del país en busca de mecenajes, de mercados, de estímulos a la creatividad o de enriquecimiento intelectual. Lo que los artistas encuentran fuera de Portugal antes del inicio de la nueva década es una realidad bien diferente. La ansia de conocimiento que el final de la guerra origina tiene como consecuencia una gran ampliación del mercado del arte: la *Bienal de Venecia* gana un nuevo aliento, surge la *Bienal de São Paulo* (1951) y la *Bienal de París* (1959). Los artistas sienten una gran necesidad de internacionalización, lo que provoca en esta época un repunte de vanguardias en Europa, principalmente en Francia. París se convierte en uno de los principales centros de arte y el destino de muchos expatriados.

La aparición de la FCG, en 1956, con su gran poder económico en el medio cultural portugués, va a posibilitar la salida de muchos artistas a través de la asignación de becas. De este modo, los artistas mantienen una relación con el país, porque siguen exponiendo en Portugal y financian sus viajes con becas asignadas por instituciones portuguesas. En efecto, «la insistencia en una relación privilegiada con el mercado y la situación portuguesa (que se mantenía en el extranjero a expensas de becas y/o ventas que comenzaban a hacer en Portugal, en el mercado de arte recientemente establecido)

⁹¹ T. O.: «[...] panorama negativo dos finais da década de 50, a que se juntava a situação que o ensino artístico definia, uma nova promoção de pintores da “terceira geração” tomava caminhos de emigração, como única saída profissional possível».

acaba por funcionar como idiosincrasia nacional»⁹² (Pinharanda 1995, 603). De la nueva relación con el mundo exterior resulta una multiplicación de propuestas plásticas, donde las contingencias artísticas emanan de diferentes sensibilidades estéticas. Sin embargo, surgen aún articuladas con el abstraccionismo, el informalismo y el gestualismo de la década pasada.

Durante los años 60 la emigración se transforma en un fenómeno masivo (intensificada por el inicio de la guerra colonial, en 1961, bajo la reprobación internacional y la condena de la ONU). París se convierte en el principal destino de los artistas portugueses, donde los Nouveaux Réalistes logran presentar propuestas adecuadas en contrapunto a la creciente influencia de la cultura pop norteamericana. Con este contacto próximo con la nueva figuración los artistas abandonan la abstracción lírico-informal y constructivista, ya no se identifican con los valores no-figurativos ni con sus mundos imaginarios. El arte del objeto y el arte de acción en forma de *happening* y *assemblage* es una nueva manera de abordar lo real, y surge como respuesta a la atracción por el desarrollo tecnológico de las ciudades, por sus rutinas y rituales, por sus objetos y por sus absurdos. Los presupuestos tradicionales de la pintura y de la escultura son subvertidos, y las barreras que dividían estas dos áreas en dimensiones diferentes son eliminadas.

Con la expatriación, los artistas internacionalizan sus discursos y determinan no solo la nueva relación con el exterior, sino también los cambios establecidos internamente. Los artistas, «además de tomar conciencia internacional efectiva, pasan a entender su propio trabajo como proceso en abierto, en diálogo con la historia de la actualidad»⁹³ (Pinharanda 1995, 603). La capacidad de los artistas, a partir de sus investigaciones personales, en establecer un diálogo permanente con la vanguardia mundial, ya sin condicionantes temporales o de lugar, surge por primera vez en el arte portugués. Conforme João Pinharanda (1995, 603), «esta realidad significa el establecimiento de una continuidad cultural hasta ahora indetectable en la malla artística nacional»⁹⁴. La modernidad acontece de forma continua, significando que, «la generación de posguerra está ahora mejor acompañada de artistas más jóvenes, sin espacios vacíos entre las generaciones,

⁹² T. O.: «[...] a insistência de uma ligação privilegiada com o mercado e a realidade portuguesa (mantendo-se no estrangeiro à custa das bolsas e/ou das vendas que começavam a fazer em Portugal, no mercado de arte recentemente implantado) acaba por funcionar como idiosincrasia nacional [...]».

⁹³ T. O.: «[...] além de ganharem efectiva consciência internacional, passam a entender o seu próprio trabalho como processo em aberto, em diálogo com a história da actualidade [...]».

⁹⁴ T. O.: «Esta realidade significa a instauração de uma continuidade cultural até aqui não detectável no tecido artístico nacional».

como ocurriera antes»⁹⁵ (Rocha de Sousa 1994, s/n p.). A esta nueva realidad también se refiere António Rodrigues (1994, s/n p.), que caracteriza este período de «un tiempo sin patria», por el hecho de que gran parte de los artistas, que entran en ruptura con las estéticas de los años 50, terminan su graduación y trabajan fuera de Portugal, lo que contribuye «para un entendimiento de la actividad artística desde un punto de vista mundial y ya no tan nacional como en décadas anteriores»⁹⁶. Incluso los artistas que permanecen en Portugal tienen consciencia de esta nueva realidad: «el factor migratorio ha funcionado así como estímulo esencial para el cambio de la práctica y del (auto)conocimiento del arte portugués. El “neofiguratismo”⁹⁷ que caracteriza el período ha sido elaborado a partir de esta experiencia»⁹⁸ (Pinharanda 1995, 603).

La producción serigráfica surge insertada en este contexto de emigración y de diálogo con la modernidad internacional —lo que justifica que casi todas las obras registrada en la BDSAP, referente a este período, sean realizadas por artistas exilados—. París se convierte en primer destino de los artistas portugueses y escenario de los principales acontecimientos en el área de la serigrafía. Allí se publica la revista *KWY* (1958-1964), impresa manualmente en serigrafía por la mano de los artistas René Bertholo, Lourdes Castro, José Escada, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, João Vieira, **Jan Voss (1936)** y **Christo (1935)**. A partir de la serigrafía surgen las sombras proyectadas de Lourdes Castro, primero las sombras de objetos aglomerados, en 1962, y posteriormente la sombra proyectada de sus amigos, como es el caso de *Ombre portée bleu clair* [loucas017], de 1968. También con base en París, René Bertholo y Costa Pinheiro producen serigrafías relacionadas con sus objetos, concebidos según una perspectiva utópica y lúdica: René Bertholo produce diversas serigrafías referentes a los paisajes en movimiento del período de los *modelos reduzidos* (1966-1973); y Costa Pinheiro recurre a la serigrafía para registrar su período objetual de la serie *Citymobil* —una de las primeras serigrafías de esta serie es precisamente *Projekt-Art: Universonauta* [cospin006], de 1969—. Igual-

⁹⁵ T. O.: «A geração do pós-guerra é agora melhor acompanhada por artistas mais novos, não havendo hiatos entre gerações, como acontecera antes».

⁹⁶ T. O.: «um tempo sem pátria»; «[...] para um entendimento da actividade artística de um ponto de vista mundial e já não tão nacional como nas décadas anteriores».

⁹⁷ «Con la palabra “neofiguratismo” se pretende abarcar la producción de este tiempo en Portugal” (Pinharanda 1995, 603), período en que, de acuerdo con el autor, los artista “reintrodujeron la figuración pero según criterios reordenados o deconstructivos de su narrativa o destino ilustrativo y simbólico”»/ T. O.: «Com o termo “neofiguratismo” pretendeu-se englobar a produção deste tempo português»; «Reintroduziram a figuração mas segundo critérios reordenados ou deconstructivos da sua narratividade ou destino ilustrativo e simbólico».

⁹⁸ T. O.: «O factor migratório funcionou assim como estímulo essencial de mudança da prática e do (auto)conhecimento da arte portuguesa. O “neofiguratismo” que caracteriza o período foi elaborado a partir dessa experiência».

mente en París, Vieira da Silva realiza su primera serie de serigrafías en 1959, estampada por el taller KWY, donde la artista dibuja directamente sobre el tamiz, explorando los lenguajes de la abstracción lírica. Además de estas serigrafías, realizadas para Pierre Loeb, Vieira da Silva produce también dos obras para la revista *KWY*. Dentro del mismo universo del abstraccionismo, Manuel Cargaleiro (después de fijar residencia en París, en 1957) inicia su recorrido en el área de la serigrafía con algunas experiencias editadas por el artista aún en los años 50. De igual modo, otros artistas, como Henrique Silva, António Quadros y Eduardo Luiz, producen obra serigráfica desde París.

El grupo KWY, con la revista del mismo nombre, integra perfectamente este período decisivo de los años 60, incorporando las proposiciones de la nueva figuración, surgidas de su abertura conceptual y de la proximidad con los artistas Nouveaux Realistes, «durante un período que corresponde prácticamente a la cronología del Nouveau Réalisme, a su prehistoria, constitución y primera fase de afirmación internacional»⁹⁹ (Restany 2001, 49). KWY se coloca así en medio de los desarrollos más significativos del siglo XX. **Pierre Restany (1930-2003)** y **Yves Klein (1928-1962)**, fundadores del Nouveau Réalisme (1960-1963), proponen una reflexión sobre el arte como creador de objetos, en una conciencia del mundo, de la vida y de la condición humana, proclamando en su declaración que Nouveau Réalisme significa «nuevos acercamientos perceptivos a lo real»¹⁰⁰ (Restany 1960). La revista *KWY II* está dedicada especialmente al movimiento, donde muchos de los artistas del Nouveaux Realistes colaboran con serigrafías estampadas en el taller KWY. Como explica Pierre Restany:

El hecho de que, durante ese período de particular efervescencia de la escena artística parisina, la revista haya planeado publicar un número especial sobre el Nouveau Réalisme y de que varios de sus miembros hayan colaborado con mayor regularidad en la revista, muestra claramente que sus escritores Lourdes Castro y René Bertholo habían sabido colocarse en el ojo del huracán, en el centro de la aventura creativa que dominaría todo el resto del siglo XX. El Nouveau Réalisme y la aventura expresiva del objeto.¹⁰¹ (Restany 2001, 49)

⁹⁹ T. O.: «[...] durante um período que corresponde praticamente à cronologia do Nouveau Réalisme, à sua pré-história, constituição e primeira fase de afirmação internacional».

¹⁰⁰ La declaración constitutiva del Nouveau Réalisme proclama: «El jueves 27 de octubre de 1960, los Nuevos Realistas han tomado conciencia de su singularidad colectiva. Nuevo Realismo = nuevos acercamientos perceptivos a lo real»/ T. O.: «Le jeudi 27 octobre 1960, les Nouveaux Réalistes ont pris conscience de leur singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel» (Restany 1960). El documento es firmado por Pierre Restany, Yves Klein, Arman, Dufrêne, Hains, Martial Raysse, Spoerri, Tinguely, Villeglé, César y Rotella. Al grupo se une más tarde Niki de Saint-Phalle, Christo y Deschamps. El movimiento termina en febrero de 1963, después de tres manifiestos y dos festivales, por divergencias entre sus protagonistas.

¹⁰¹ T. O.: «O facto de, durante esse período de particular efervescência da cena artística parisiense, a revista ter planeado publicar um número especial sobre o Nouveau Réalisme e de

La revista no estaba vinculada a ninguna tendencia artística, por eso en ella colaboran numerosos artistas de las más diversas opciones estéticas. Aunque la revista termine en 1964, el grupo prolonga su existencia con las ediciones realizadas entre 1958 y 1967.

En Portugal dos exposiciones esbozan las primeras señales de los cambios que se confirman a lo largo de la década de los sesenta —«las exposiciones que caracterizan esta primera fase de la década son la del grupo KWY (1960) en la SNBA y la *II Exposição de Artes Plásticas* en la FIL (1961), ambas patrocinadas por la Fundação Calouste Gulbenkian»¹⁰² (Pena 1994, s/n p.)—.

Varios autores son unánimes en referir la exposición, en 1960, del grupo KWY en la SNBA como el marco inaugural de los años 60. Así lo refiere João Pinharanda (1995, 603): «Ya en 1960 (en la Sociedade Nacional de Belas-Artes) la exposición del grupo KWY (así como la producción de algunos otros emigrados, Manuel Baptista o Jorge Martins) fue indicio de un cambio que se realizaba»¹⁰³. Gonçalo Pena (1994, s/n p.) escribe que la exposición «causó impacto por la novedad que traían de fuera los portugueses», a lo que añade que los artistas del grupo KWY «todavía estaban lejos de la ruta que los caracterizaría individualmente en la década que entonces comenzaba»¹⁰⁴. También José-Augusto França (1994, s/n p.) determina la exposición del KWY como la frontera cronológica que inicia los años 60, demostrando «lo rápidamente que era posible hacerse fuera, por medio de la emigración»¹⁰⁵.

Como hemos referido, otro indicio del viraje en el lenguaje de las artes plásticas en Portugal ocurre en 1961 con la *II Exposição de Artes Plásticas* de la Fundação Calouste Gulbenkian. «Paula Rego y Rodrigo significaron, en 1961, en el ámbito de la *II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*, el momento simbólico de

vários dos seus membros terem colaborado de uma forma mais regular na revista, mostra bem que os seus redactores Lourdes Castro e René Bertholo tinham sabido colocar-se no olho do furacão, no centro da aventura criadora que dominaria todo o resto do século XX. O Nouveau Réalisme e a aventura expressiva do objecto».

¹⁰² T. O.: «[...] as exposições que caracterizam esta primeira fase da década são a do grupo KWY (1960) na SNBA e a *II Exposição de Artes Plásticas* na FIL (1961), ambas patrocinadas pela Fundação Calouste Gulbenkian».

¹⁰³ T. O.: «Já em 1960 (na Sociedade Nacional de Belas Artes) a exposição do grupo KWY (assim como a produção de alguns outros emigrados, Manuel Baptista ou Jorge Martins) fora indicio seguro de uma mudança que se realizava».

¹⁰⁴ T. O.: «[...] causou choque pela novidade que traziam de fora os portugueses»; «[...] ainda estavam longe dos percursos que os iriam caracterizar individualmente na década que se iniciava então».

¹⁰⁵ T. O.: «[...] o que era possível rapidamente fazer lá fora, por emigração, [...]».

ruptura o síntesis con las estéticas de los años 50»¹⁰⁶ (Pinharanda 1995, 603). Rui Mário Gonçalves (1994, s/n p.) confronta el «grafitismo» de la pintura de Joaquim Rodrigo con el pop norteamericano, subrayando «la originalidad y el carácter local del artista portugués», tanto por sus temáticas de dimensión política como «por la actitud de desconfianza en relación con la comunicación de masas»¹⁰⁷. Según el autor:

La iconografía popular, que valientemente se intentaba inventar a la manera de los grafitos populares, vino, efectivamente, a aclarar la nueva situación en los años 60, y la singularidad de Portugal. Inmediatamente, el grafitismo se asumía en contra la imagen mecánica de origen fotográfica e impresa.¹⁰⁸ (R. M. Gonçalves 1994, s/n p.)

Este pop de Joaquim Rodrigo fue «muy original durante años y años»¹⁰⁹ (França 1994, s/n p.), el artista «se ha lanzado a una aventura neo-figurativa, una especie de Pop Art que en Portugal se caracterizaría políticamente, en comentario secreto de la actualidad»¹¹⁰ (França 2001a, 40).

En la *II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian* participa también Espiga Pinto, artista que realiza serigrafías en los años 60 trabajando desde Portugal. De este período es la obra *Cavalo com elementos festivos* [esppin003], serigrafía que se sitúa en una confluencia del trayecto artístico del artista. Espiga Pinto empieza sus experiencias serigráficas en los años 50, junto con otras investigaciones en el área del grabado.

Paulatinamente, en Portugal los artistas van asentando los conceptos del «neofigurativismo», del arte objetual y del arte de acción. La figuración se introduce de nuevo, pero liberada del carácter ilustrativo y simbólico que hasta entonces tenía, conduciendo a una situación completamente nueva en el lenguaje de las artes plásticas. Los artistas recuperan materiales y objetos no artísticos, procurando cuestionar lo que distingue una obra de arte de un objeto común. Desmitifican las ortodoxias inherentes a la pintura y a la escultura poniendo en causa el dominio de estos lenguajes. Hay un interés por el objeto cotidiano, por la máquina, por la vida en las ciudades y sus vicisitudes.

¹⁰⁶ T. O.: «Paula Rego e Rodrigo significaram, em 1961, no âmbito da *II Exposição de Artes Plásticas da Fundação Calouste Gulbenkian*, o momento simbólico de ruptura ou de síntese para com as estéticas dos anos 50».

¹⁰⁷ T. O.: «[...] a originalidade e o cariz local do artista português»; «[...] pela atitude de desconfiança em relação à comunicação de massas».

¹⁰⁸ T. O.: «a iconografia popular, que corajosamente se tentava inventar à maneira dos grafitos populares, veio efectivamente esclarecer a nova situação, nos anos sessenta, e a singularidade de Portugal. Desde logo, o grafitismo assumia-se contra a imagem mecânica de origem fotográfica e impressa».

¹⁰⁹ T. O.: «originalíssimo durante anos e anos».

¹¹⁰ T. O.: «[...] se lançou numa aventura neo-figurativa, numa espécie de Pop Art que em Portugal se caracterizaria politicamente, em comentário secreto da actualidade».

A partir de 1968, con el inicio del gobierno de Marcello Caetano y de una aparente abertura política, y consecuente agitación económica, se produce un optimismo en el frágil mercado de arte portugués.

Y mientras la economía crecía a un ritmo sin precedentes, dando lugar a la aparición de nuevas clases medias que el país nunca había conocido, la guerra colonial acabó, inexorablemente, politizando toda la sociedad, masificando y apartando las nuevas élites en el preciso momento en que el régimen buscaba desideologizarse.¹¹¹ (Cabral 2001, 56)

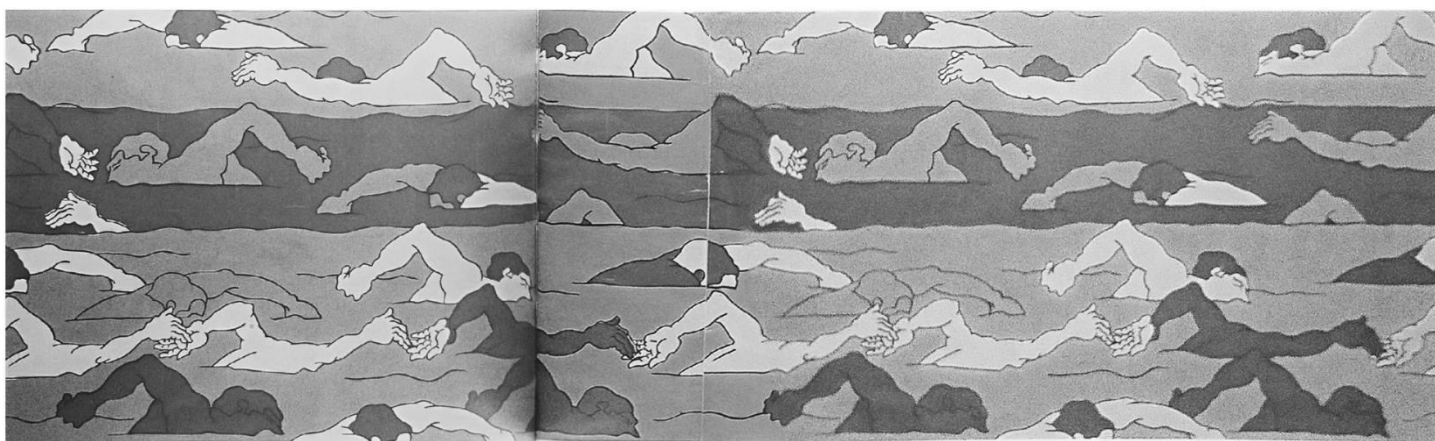
En esta época surgen inversores interesados en el coleccionismo de obras de arte y empresas que se asocian al arte organizando certámenes y atribuyendo premios a los artistas; la crítica intensifica su intervención con la reorganización de la Associação Internacional de Críticos de Arte; publicaciones como el *Jornal de Letras e Artes* y el *Colóquio Artes* son determinantes en la divulgación de las actividades artísticas dentro y fuera del país; se multiplican los espacios comerciales descentralizando su área de intervención.

Además de la actividad de la Gravura-SCGP en Lisboa, las iniciativas en el área de la estampa se extienden al norte del país a partir de la década de los sesenta. En Oporto, la Galería Academia Domingues Alvarez¹¹², inaugura, en noviembre de 1961, una *Oficina-livre de gravura artística* (Taller-libre de grabado artístico), iniciativa que tuvo a Jaime Isidoro y Manuel D'Assumpção como instructores (Marques 1961). El autor refiere que, «la Oficina-Livre de grabado artístico [...] es la primera de su tipo en todo el Norte»¹¹³ (de este modo señala simultáneamente la escasez de iniciativas de este ámbito fuera de Lisboa) y que tiene el propósito de enseñar las «modernas técnicas» del grabado (Marques 1961).

¹¹¹ T. O.: «E enquanto a economia crescia a ritmos inéditos, dando lugar à emergência de novas classes médias que o país nunca conhecera, a guerra colonial acabou, inexoravelmente, por politizar toda a sociedade, massificando e alienando as jovens *élites* na precisa altura em que o regime procurava desideologizar-se».

¹¹² La galería y academia de dibujo y pintura Dominguez Alvarez es fundada por Jaime Isidoro, en Oporto, el día 4 de mayo de 1954 (Isidoro 1955), espacio que ha logrado mantener sus actividades desde entonces hasta hoy.

¹¹³ T. O.: «A Oficina-Livre de gravura artística [...] é a primeira do género em todo o Norte».



27 – Ruy Leitão, *S/título*, 1968 [ruylei001].

Como asevera Alexandre Pomar (2000, 20), esta es una década «que asiste a la sustitución de las consagraciones parisinas por el dinamismo de un nuevo centro, Nueva York, y también a la afirmación de otras capitales, donde llegan más temprano los ecos estadounidense o que tienen más experiencia en su condición periférica»¹¹⁴. Así, estos últimos años antes de la década de los setenta se caracterizan más por una emigración londinense y por fuertes influencias de la cultura norteamericana. Efectivamente, hubo una serie de acontecimientos sociales y políticos que produjeron una vitalidad creativa en los Estados Unidos: su intervención armada en diversos conflictos, la crisis del comunismo y el debilitamiento del reino británico fueron convirtiendo los Estados Unidos en la mayor potencia mundial. Esto precipita su crecimiento económico y origina una nueva sociedad de consumo y, consecuentemente, transformaciones en el arte americano, lo que influyó forzosamente en la cultura europea. Aparece, así, el pop art anglo-americano como reacción al expresionismo abstracto, virado hacia la cultura popular de las metrópolis, inquieta con el desarrollo del mercado, con la publicidad y con el consumo de masas. El predominio del pop influenciará la obra serigráfica de muchos artistas a lo largo de los primeros años de la década de los setenta, como se verificará.

¹¹⁴ T. O.: «[...] que assiste à substituição das consagrações parisienses pelo dinamismo de um novo centro, Nova Iorque, e também à afirmação de outras capitais, aonde chegam mais cedo os ecos norte-americanos ou que têm mais experimentada a sua condição periférica».

4.1.1 Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: el inicio del grabado contemporáneo y su relación con el neorrealismo

La historia del grabado contemporáneo en Portugal —y también la historia de la serigrafía— se entrecruza con la propia historia de la Gravura-SCGP. Este es un aspecto mencionado, por ejemplo, por José-Augusto França (a propósito de la conmemoración del vigésimo aniversario de la Gravura-SCGP): «los veinte años que la Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, la “Gravura”, ahora celebra [...] son, de hecho, veinte años de grabado practicado en Portugal»¹¹⁵ (França 1976, 73). O por Rocha de Sousa (1976, 49), cuando afirma que, «la Historia del moderno grabado portugués no se puede hacer sin señalar un lugar clave a la Cooperativa de Gravadores Portugueses, a la función social y cultural que ella ha asumido»¹¹⁶.

La importancia de la aparición de la Gravura-SCGP, su colectivismo y su capacidad de divulgación de la estampa han sido ampliamente comentados en varios artículos, véase, por ejemplo, Sellés Paes (1959, 24), que escribe que ha surgido, «juntando esfuerzos, promoviendo el trabajo, despertando el interés y expandiendo el grabado original, un pequeño grupo de artistas y simpatizantes organizados con el nombre oficial de Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses»¹¹⁷. Más adelante el autor añade que si este grupo abre su «unilateralismo» a otras problemáticas estéticas podrá convertirse en uno de los «[...] movimientos divulgadores y profesionales en el campo de las artes plásticas de mayor amplitud y alcance»¹¹⁸ (Paes 1959, 25).

De hecho, las actividades de la Gravura-SCGP no se limitan a la capital y se extienden también por otras zonas del país «y, en breve, la Gravura desarrolla la producción y difusión de este arte, realizando exposiciones en Lisboa y en la provincia, acompañadas de acciones didácticas cuyo principal objetivo es llamar la atención sobre la especificidad

¹¹⁵ T. O.: «Os vinte anos de idade que a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, a “Gravura”, agora comemora [...] são, na realidade, vinte anos de gravura praticada em Portugal».

¹¹⁶ T. O.: «A História da moderna gravura portuguesa não pode fazer-se sem atribuição de um lugar fundamental à Cooperativa de Gravadores Portugueses, ao papel social e cultural que ela assumiu».

¹¹⁷ T. O.: «[...] a congregar esforços, a fomentar o trabalho e a despertar o interesse, a expandir a gravura original um diminuto grupo de artistas e simpatizantes organizados com o nome oficial de Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses».

¹¹⁸ T. O.: «[...] movimentos divulgadores e profissionais no campo das artes plásticas de maior amplitude e alcance».

del grabado original»¹¹⁹ (R. M. Gonçalves 2006). La Gravura-SCGP «asegura [...] la difusión de este arte a través del país, estableciendo una amplia red de intercambio, y en breve extiende su acción más allá de las fronteras»¹²⁰ (R. M. Gonçalves 1975). Su esfuerzo en una expansión internacional también es notorio, véase, por ejemplo, el texto del catálogo de la *3ª Exposição de Gravura portuguesa contemporânea* que refiere que la Gravura-SCGP prosigue su «tarea de expansión y difusión de nuestro grabado por toda Europa», lo que es posible, refiere el texto, «únicamente a partir de un esfuerzo, de un entusiasmo y, sobre todo, de una continuidad sin igual en cualquier actividad que se refiera al desarrollo de las artes plásticas en Portugal»¹²¹ (Gravura-SCGP 1959, 3).

La Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, constituida en 1956, se instala inicialmente en la Avenida Vasco da Gama, en Lisboa¹²². En la época dispone solamente de una prensa litográfica, con la que se imprime el primer grabado editado por la Gravura-SCGP, una litografía de Júlio Pomar. Posteriormente, las instalaciones de la Gravura-SCGP son trasladadas a una sala de la editorial Artis, en la Rua Taipas, en Lisboa; y desde 1961 la Gravura-SCGP está ubicada en el número 4 de la Travessa do Sequeiro, en Lisboa (Albuquerque 2008).

Del grupo fundador, constituido por una mezcla de artistas y de interesados en arte, forma parte Júlio Pomar, **Alice Jorge (1924-2008)**, **José Júlio (1916-1963)**, Armando Vieira Santos, Manuel Torres, Joaquim José Barata, Cipriano Dourado, **Rogério Ribeiro (1930-2008)** y **João Hogan (1914-1988)**. La Gravura-SCGP surge de la voluntad de este grupo con el objetivo de expandir la estampa original en todas sus modalidades, de apoyar iniciativas tendentes a ampliar la práctica y el gusto por la estampa y de realizar ediciones de las obras de los artistas. En un folleto informativo se pueden leer los objetivos de la Gravura-SCGP:

- Nace del esfuerzo conjunto de artistas y aficionados del arte y tiene como objetivo la ampliación del grabado original en todas sus modalidades.
- Regularmente editará obras inéditas de artistas de verdadero valor, a precios solo posibles gracias a la ausencia de fines lucrativos.
- Fomentará y apoyará las iniciativas destinadas a extender la práctica y el gusto por el grabado original.

¹¹⁹ T. O.: «[...] e, em breve, a GRAVURA desenvolveu a produção e a difusão desta arte, realizando exposições em Lisboa e na província, acompanhadas por acções didácticas que tinham por principal objectivo chamar a atenção para a especificidade da gravura original».

¹²⁰ T. O.: «assegurou [...] a divulgação desta arte através do País, estabelecendo uma vasta rede de intercâmbio, não tardando a estender a sua acção além-fronteiras».

¹²¹ T. O.: «tarefa de expansão e divulgação da nossa gravura através da Europa»; «únicamente a partir de um esforço, um entusiasmo e, sobretudo, uma continuidade sem paralelo em qualquer actividade que se prenda ao desenvolvimento das artes plásticas em Portugal».

¹²² La sede inicial de la Gravura-SCGP se ceñía a un garaje que pertenecía a Manuel Torres, uno de los fundadores y grande promotor de la institución.

—Editará mensualmente, en exclusiva para sus socios, DOS GRABADOS ORIGINALES, en blanco y negro o en colores (xilografía, linograbado, litografía, aguafuerte, etc.) en el formato de 53x40 cm, en papel de lujo, y con tiradas limitadas a 150 pruebas numeradas y firmadas por el autor.¹²³ (Gravura-SCGP, s. d.)

Al momento de su constitución la Gravura-SCGP funciona como un taller de experimentación donde los asociados desarrollan las técnicas del grabado y estampación enseñándose los unos a los otros, pero más tarde se consolida como una escuela, organizando cursos y contratando artistas con experiencia en la estampa, como José Júlio, António Charrua, Rogerio Ribeiro, **William Hayter (1901-1988)**, **Rossini Perez (1932)**, **Carmen Gracia (1935)**, Alice Jorge y João Hogan, **Isabel Pons (19012-2002)**, **Maria Gabriel (1937)**, Dacos, **Ilda Reis (1923-1998)**, Vítor Fortes y Fernando Calhau. Se convierte en un importante espacio donde los artistas pueden inventar y explorar nuevos lenguajes, abriendo camino a otras concepciones artísticas. Tanto hay espacio para los artistas más tradicionalistas, para las temáticas neorrealistas y para manipulaciones más ortodoxas de las técnicas de estampación, como también hay espacio para artistas más arrebatados por las nuevas tecnologías y para la subversión de las (hasta entonces) rígidas reglas de la estampa. Ahí se trabaja mucho a través de la experimentación, y ese era su verdadero espíritu.

En los primeros años, aún en la década de los cincuenta, es visible algún experimentalismo en las obras editadas por la Gravura-SCGP —la búsqueda, los intentos, los aciertos, procurando controlar los procesos técnicos y conocer las características y límites propios de la estampa— aunque «rara vez [aparezca] ajustado a las problemáticas extrínsecas e intrínsecas del hombre portugués ante su universo cercano»¹²⁴ (Rocha de Sousa 1976, 46). Sin embargo, es este experimentalismo el que va trazando su perfil y exigiendo del artista una «disciplina, una concisión de medios de expresión plástica»¹²⁵ (Gravura-SCGP 1962b), y una intensa actividad de taller, que caracterizan, indudablemente, la

¹²³ T. O.: «- Nasce do esforço conjunto de artistas e amadores de arte e tem por finalidade a expansão da gravura original em todas as suas modalidades; - Lançará regularmente obras inéditas de artistas de real valor, a preços só possibilitados pela ausência de fins lucrativos; - Fomentará e apoiará iniciativas, tendentes a alargar a prática e o gosto da gravura original; - Lançará mensalmente, em exclusivo dos seus sócios, DUAS GRAVURAS ORIGINAIS, a preto e branco ou em cores (xilogravura, linóleogravura, litografia, água-forte, etc.) no formato de 53x40 cm, em papel de luxo, sendo as respectivas tiragens limitadas a 150 provas numeradas e assinadas pelo autor».

¹²⁴ T. O.: «Raramente ajustado às problemáticas extrínsecas e intrínsecas do homem português perante o seu universo próximo».

¹²⁵ T. O.: «[...] disciplina, uma concisão de meios de expressão plástica».

propia personalidad artística del estampador. Esta actitud permite además que los artistas se comporten «como operarios en medio de operarios»¹²⁶ (R. M. Gonçalves 2006). Como explica el autor, el renacimiento del interés por el trabajo de taller lleva a una nueva percepción del arte en sí mismo: el arte no resulta solamente de una creatividad conceptual del artista, sino también del propio hacer artístico y de la creatividad que ahí se genera. El arte «es el resultado de una tarea que es en sí misma investigadora de lo real y constructora del mundo imaginario»¹²⁷ (R. M. Gonçalves 2006). El experimentalismo y la práctica de taller generan las condiciones naturales para la aparición de la ayuda entre los artistas y del trabajo en colaboración y para el descubrimiento de las posibilidades plásticas del arte gráfico, apartando la idea del artista que crea aislado. Simultáneamente, los artistas motivados por los atractivos de la reproducibilidad encuentran en la estampa el medio ideal que concretiza sus ideales de un arte democrático. Fernando Azevedo, al apuntar las «virtudes democráticas» de la estampa, destaca también las características del múltiplo que «se desdobra en imágenes» y «hace accesible una obra original sin perder nada, al desdoblarse, de lo que es suyo como propio y original», evidenciando, además, que «el artista-grabador asume su papel en un específico campo de integración colectiva»¹²⁸, contrariando, como hemos verificado, la idea del aislamiento del artista (Azevedo 1974).

La Gravura-SCGP se organiza con mucho sacrificio debido a la coyuntura política y a la mentalidad de ese tiempo en Portugal, surgiendo en plena discordia entre neorrealistas y abstractos. El vínculo de los artistas fundadores al movimiento neorrealista se manifiesta claramente en las primeras ediciones de la Gravura-SCGP, situación que se va diluyendo con el tiempo (França 1976, 73). Así, con evidentes intenciones políticas, la estampa va ganando relieve en las exposiciones a través de estos artistas que desarrollan la creación gráfica como acción antifascista y como voluntad democrática en el sentido de aproximar el arte del pueblo. En 1953, con la séptima *Exposição Geral de Artes Plásticas*, la estampa asume una importancia aún más grande y muchos artistas la eligen como forma de expresión y de creatividad. «El grabado se armoniza con el lenguaje de intervención que se deseaba, tenía la carga democrática que la repetición y el precio le aseguraban. La escritura resumida garantizaba su lectura y lo convertía en una utilidad

¹²⁶ T. O.: «[...] como operários no meio de operários».

¹²⁷ T. O.: «[...] resulta de uma tarefa que é por si mesma investigadora do real e construtora do mundo imaginário».

¹²⁸ T. O.: «virtualidades democráticas»; «reparte-se em imagens»; «torna acessível uma obra original sem nada perder, ao repartir-se, do que é seu como próprio e original»; «o artista-gravador assume o seu papel num específico domínio de integração colectiva».

práctica inmediata»¹²⁹ (Ribeiro, 1976). Todavía el entendimiento de la estampa sigue rodeada de estigmas que la relevaban para un género de arte de segunda categoría. Debe observarse, por ejemplo, el artículo «Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: uma oficina vista por dentro», escrito en 1967, en la revista *Flama*, donde el autor considera que, además del grabado ser un «arte popular», hay un aspecto que le aparta del gran público: el hecho de que la obra final es una especie de original en segundo grado, porque el verdadero original es la matriz que nunca nadie ve.

No es una casualidad que la Gravura-SCGP aparezca integrada en el neorrealismo, y que esta prolongue sus opciones plásticas hasta la década de los sesenta. Los años de 1950 en Portugal son fundamentalmente determinados por el aislamiento geográfico, político, cultural y artístico con respecto a Europa y al resto del Mundo. La dictadura de Salazar y la gigantesca España franquista apartan el país de los cambios políticos y culturales que se acercan con la derrota del fascismo nazi. Además, el dominio político de la dictadura *salazarista* y su decorativismo no logran, en el arte, hacer frente al neorrealismo, testigo de la hegemonía del Partido Comunista sobre toda la vida cultural e intelectual portuguesa. Los neorrealistas pretenden no solo contestar y denunciar el régimen político, sino también democratizar el arte, llevándolo más cerca del pueblo.

El neorrealismo, que se extiende de modo general a lo largo de los años 50, avanza por la década de los sesenta en las ediciones de la Gravura-SCGP y solo termina con las litografías de la serie *Lisboa*, de Carlos Botelho, de 1967 y 1968 (Azevedo 1976). De hecho, en la estampa muchos artistas prefieren acentuar el lirismo decorativo contribuyendo así a la difusión del neorrealismo, pero contribuyendo igualmente a su superación, según afirma João Pinharanda (1995, 599). También Rocha de Sousa (1976, 47) entiende que existe una prolongación del realismo, atento a la «realidad social», hasta 1960 e incluso adentro de los 60, pero no ya arraigado a una forma de denuncia sino más como un registro populista, justificable no solo por la importancia que tuvo el neorrealismo en las décadas anteriores sino principalmente por la natural recuperación de temas ante un nuevo proceso técnico de creación plástica. Ejemplo de esto son las estampas de artistas como Júlio Pomar, Rogério Ribeiro, José Júlio, **Ribeiro de Pavia (1907-1957)**, Alice Jorge, Hogan, Sá Nogueira, **Ferreira da Silva (1928)**, Hansi Staël, Nikias Skapinakis, Charrua, Cipriano Dourado, Querubim y otros. Además, paulatinamente, a través de su ánimo experimentalista, muchos de estos artistas van destacando por la cualidad plástica

¹²⁹ T. O.: «A gravura coaduna-se com a linguagem de intervenção que se desejava, tinha a carga democrática que a repetição e o preço lhe asseguravam. A escrita sumária garantiam-lhe a leitura e tornavam-na de uma utilidade prática imediata».

de sus obras y por su capacidad de subvertir las tendencias neorrealistas. Uno de los puntos que Rui Mário Gonçalves (1975) resalta en su artículo sobre la estampa en Portugal es el hecho de que, a partir de esta década, algunos artistas pasan a ser conocidos principalmente como grabadores y no como pintores o escultores, lo que nunca había acontecido antes (R. M. Gonçalves 1975).

Examinando las ediciones de la Gravura-SCGP se comprende «[...] su aculturación histórica, su difícil modernización, en algún momento a mediados de los 60, significativamente acelerada»¹³⁰ (França 1976, 73). A partir de los años 60, de hecho, la Gravura-SCGP multiplica sus iniciativas procurando alcanzar esa modernidad: aumenta sus espacios expositivos, monta una biblioteca para uso de los socios, aumenta su fondo adquiriendo obras de artistas internacionales, promueve exposiciones de estampa portuguesa en el extranjero y de artistas extranjeros en Portugal, así como organiza muchos cursos sobre las diversas técnicas de estampación.

En 1961 la librería y galería Divulgação pasa a representar la Gravura-SCGP (1961); y en 1963 la Galeria Gravura es ampliada e inaugurada con una exposición de Vieira da Silva¹³¹. En este período se inician los preparativos para la creación de una biblioteca enfocada en libros de arte, libros técnicos y manuales de estampación. Otro aspecto de relieve es la voluntad de instituir un servicio regular de asistencia técnica en los talleres para los artistas, que estaría asegurado, voluntariamente, por artistas de la Gravura-SCGP. Muchos son los artistas extranjeros que pasan por los talleres durante los años 60: Isabel Pons colabora con la Gravura-SCGP realizando dos estampas en los talleres durante su permanencia en Portugal; el artista brasileño, **Abelardo Zaluar (1924-1987)**, realiza una litografía editada por la Gravura-SCGP durante su paso por Portugal; en mayo de 1964, William Hayter realiza una palestra, en Lisboa, por invitación de la Gravura-SCGP¹³²; en septiembre del mismo año **Anthony Gross (1905-1984)** expone en la Galeria Gravura; en 1965 Rossini Perez y Carmen Gracia orientan cursos en los talleres de la Gravura-SCGP; en 1966 son expuestas obras de **Jacques Villon (1875-1963)**, con motivo de las conmemoraciones de los 10 años de existencia de la Gravura-SCGP; también de destacar es el curso de iniciación y mejoramiento de grabado, con ocho meses de duración, orientado por Alice Jorge y João Hogan y subsidiado por la Fundação Ca-

¹³⁰ T. O.: «[...] o seu acultramento histórico, a sua difícil modernização, a certa altura de meados de 60 consideravelmente acelerada».

¹³¹ La exposición de Vieira da Silva estaba compuesta por 25 grabados al buril realizados para la ilustración del libro de poemas *Inclémence Lointaine*, de René Char (Pernes 1963, 60).

¹³² William Hayter en el seminario ha enseñado tres palestras sobre grabado: las nuevas orientaciones del arte gráfico y del grabado de 1900; el Atelier 17; y las tendencias actuales del grabado. Ha sido un seminario de diez días, subsidiado por la FCG.

louste Gulbenkian, que finaliza en julio de 1967 con una exposición de los veintinueve autores que frecuentan el curso (Flama 1967); en 1968 se inaugura una exposición de tres artistas iraquíes, **Rafa Nasiri (1940-2013)**, **Salem Dabbagh (1941)** y **Hashim Samarchi (1939)**, que trabajan en la Gravura-SCGP como becarios de la FCG.

Con las ediciones de la Gravura-SCGP, desde su fundación, en 1956, hasta el final de los 60, se confirma la presencia de solamente dos serigrafías, y una preferencia clara por otros procedimientos del arte gráfico, como la litografía, la xilografía, el aguatainta, el agua-fuerte y el linograbado. Sin embargo, la Gravura-SCGP organiza diversas exposiciones donde figuran estampas serigráficas. Además, a finales de la década, como se verificará, los artistas improvisan un taller de serigrafía y un taller de fotografía, y empiezan las primeras experiencias en estas áreas. De hecho, no existen ediciones de serigrafía en la Gravura-SCGP durante los años 60 (y solo en 1970 vuelven a surgir). El primer indicador de que, independientemente de las opciones editoriales, los artistas realizan estampas serigráficas en los talleres de la Gravura-SCGP surge en un artículo, de 1967, que se refiere a la serigrafía como la técnica más reciente adquirida y utilizada por los artistas grabadores (Flama 1967).

4.1.2 Hansi Staël: las primeras serigrafías editadas por la Gravura-SCGP

Del conjunto de serigrafías realizado por Hansi Staël, durante los años 50 y 60, solamente las dos editadas por la Gravura-SCGP, y de distribución exclusiva a los socios, están registradas en la BDSAP¹³³ —*Contrapeso* [hansta002], impresa y datada en 1956, y editada en 1957; y *Regressando* [hansta003], de 1957¹³⁴—. A pesar de ninguna otra serigrafía estar catalogada en las colecciones analizadas ni reproducida en los catálogos,

¹³³ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías de determinado artista* —opción, *Hansi Staël*—, de la *Búsqueda avanzada*, en el menú *Consultar* de la BDSAP. Las dos obras de Hansi Staël son visualizadas en la colección de la Gravura-SCGP, del CAMFCG y de la CGD.

¹³⁴ Ambas obras son editadas por la Gravura-SCGP, en enero de 1957: *Contrapeso* [hansta002] con el número 4 y *Regressando* [hansta003] con el número 5 (*20 Anos da Gravura* 1976). *Contrapeso* [hansta002] está datada en 1956, conforme manuscrito por Hansi Staël en la estampa. La fecha de impresión y edición surge en el catálogo *A doce e ácida incisão* (2013, 302).



28 – Hansi Staël, *Contrapeso*, 1956 [hansta002].

la artista participa en diversas exposiciones a lo largo de estas dos décadas con obra serigráfica, como lo demuestran los despegables y catálogos de este período, relativos a certámenes de stampa y exposiciones individuales, donde surgen títulos de serigrafías como *Nocturno na feira*, *Lavadeiras*, *Fragatas*, *A construção do barco*, *Descanso do pescador*, *Alcântara*, *Varinas*, *Conversa*, *Fabrica de vidro*, *O engatar do cavalo*, *Caldas da Rainha*, *Sesta, depois da faina*, *Escada de serviço*, etc. (ninguna de ellas reproducida en imagen). Además de las dos serigrafías, otras estampas de Hansi Staël son editadas por la Gravura-SCGP entre 1956 y 1960, exactamente tres litografías (1957, 1958 y 1959) y dos xilografías (1960).

Por intermedio de su obra serigráfica, la artista se coloca en la vanguardia de las nuevas tecnologías, hecho notado por Sellés Paes (1959, 25), cuando incluye Hansi Staël en el grupo de artistas con vastos conocimientos técnicos; y posiciona también la Gravura-SCGP en esa vanguardia, a través de la edición de obras que utilizan los nuevísimos sistemas de estampación en conjunto con otras estampas con técnicas más tradicionales:

«Entre tanto, si todavía aparece la litografía, la xilografía e incluso el linograbado, la búsqueda de otras técnicas, o simplemente más hodiernas como la serigrafía, aumenta con las aguatinas, los buriles, las aguafuertes y los procesos mixtos»¹³⁵ (Paes 1959, 25).

Estas serigrafías son estampadas por Hansi Staël, de forma muy artesanal, recurriendo al método directo de dibujar en la pantalla serigráfica. *Contrapeso* [hansta002] es impresa en siete colores y *Regressando* [hansta003] en cinco, ambas con tiradas de cien pruebas, más pruebas de artista. La artesanía de los materiales y del método utilizado se observa claramente a través de las distintas cualidades cromáticas y de estampación de las pruebas: tanto por la textura residual visible en las capas de color, dejada por el grosor del tamiz utilizado, como por la falta de homogeneidad de las zonas de tinta, cuando comparamos las diferentes pruebas; así como por la indistinción entre los límites de esas diversas zonas de tinta. En *Contrapeso* [hansta002], Hansi Staël destaca el trazado de las figuras dibujadas en negro sobre un fondo obtenido de la combinación de varios colores. De distinto modo, en *Regressando* [hansta003], la artista utiliza una mayor simbiosis entre las diferentes capas de color de la composición, estampando primero el dibujo en negro y superponiendo enseguida los otros colores: «En el *impresionismo intercepcionista* de Hansi Staël las imágenes dominan por su sugerencia de movimiento y por la fuerza de su construcción, por su armonía cromática y lineal»¹³⁶ (Reis-Santos 1953).

Los temas de sus obras tienen aproximaciones a la figuración de acuerdo con premisas del realismo social, procurando motivos populares, como los quehaceres de la vida rural y los tipos tradicionales portugueses. Además, su representación surge de la fascinación por la etnografía popular portuguesa, por ello, «no son problemas sociales o aspectos de la tragedia humana los que impresionan Hansi Staël»¹³⁷ (Reis-Santos 1953). Estas opciones temática son traídas desde la pintura en cerámica, donde Hansi Staël desarrolla una intensa actividad, a partir de los talleres de la SECLA, en Caldas da Rainha¹³⁸.

¹³⁵ T. O.: «Se entretanto aparece ainda a litografia, a xilografia e até o linóleo, já a procura de outras técnicas, ou só mais hodiernas como o *silk-screen*, se acentua com as águas-tintas, os buris, a água-forte e os processos mistos [...]».

¹³⁶ T. O.: «No impressionismo intercepcionista de Hansi Staël as imagens dominam pela sugestão do movimento e pelo vigor da construção, pela harmonia cromática e linear».

¹³⁷ T. O.: «Não são problemas sociais nem aspectos de tragedia humana que impressionam Hansi Staël [...]».

¹³⁸ «Entre 1950 y 1957, Hansi Staël establece una estrecha colaboración con la fábrica de cerámica SECLA, donde funda el Estúdio SECLA, pasando a dirigir el sector artístico de esta empresa a partir de 1954. Su actividad en el Estúdio SECLA se ha caracterizado por una innovación estética, fuertemente decorativista, lo que dio lugar a la obtención de varios premios, proporcionando la renovación de la producción corriente de la fábrica»/ T. O.: «Entre 1950 e 1957, Hansi

4.1.3 Las exposiciones con estampas serigráficas

De la totalidad de catálogos analizados, relativos a las distintas exposiciones realizadas durante los años 50 y 60 en Portugal, se ha logrado reunir un conjunto que presenta serigrafías en las listas de obras expuestas. Se confirma que Hansi Staël, António Quadros, António Lino, Lourdes Castro y René Bertholo son los artistas que muestran estampas serigráficas en varios certámenes. La mayoría de los catálogos pertenecen a exposiciones dedicadas a la estampa, pero también existen algunos de exposiciones individuales y de artes plásticas en general. Solo algunas serigrafías referenciadas en estos catálogos están también registradas en la BDSAP, esto se debe a que pocas veces los catálogos ofrecen datos suficientes para su debida catalogación, y las obras tampoco existen en las colecciones investigadas. Se llama la atención sobre la sencillez de los catálogos de los años 50 y 60, normalmente constituidos por un folleto o un despegable con referencias al nombre de los artistas, el título de las obras y las técnicas utilizadas, donde muy excepcionalmente surgen imágenes de las obras.

El primer catálogo que señala la presencia de serigrafías es el de la exposición *Gravura contemporânea*, realizada en Lisboa, en 1956, en la galería Pórtico, organizada por la Gravura-SCGP. En este primer catálogo, la Gravura-SCGP está todavía en proceso de organización, y la exposición cuenta con la colaboración de la Galeria Pórtico, de la Guilde Internationale de la Gravure-Paris-Geneve y del Clube de Gravura do Rio de Janeiro, y en ella participan artistas de Portugal, España, Francia, Bélgica, Italia, EUA, Suiza, Brasil, Japón, Alemania, Inglaterra y México. Algunas de las estampas son cedidas por los artistas y otras por personas relacionadas con el arte gráfico. En este catálogo surge la información de que Hansi Staël participa en la exposición con cuatro serigrafías, además de una del francés Heger. El catálogo no contiene más informaciones sobre las obras.

En el año siguiente, la Galeria Pórtico realiza la segunda exposición de grabado de la *Gravura portuguesa contemporânea*. El catálogo registra cinco títulos de serigrafías

Staël estabelece uma estreita colaboração com a fábrica de cerâmica SECLA, onde funda o Estúdio SECLA, passando a dirigir o sector artístico desta empresa a partir de 1954. A sua actividade no Estúdio SECLA pautou-se por uma inovação estética, fortemente decorativista, da qual resultou a obtenção de vários prémios, propiciando a renovação da produção corrente da fábrica» (Franco 2012,166).

de Hansi Staël, *Contrapeso*, *Regressando*, *Nocturno na feira*, *Lavadeiras* y *Carroças*, sin ninguna otra información adicional. Los títulos *Contrapeso* y *Regressando* corresponderán a las dos únicas serigrafías de la artista analizadas en este estudio.

También en las dos versiones, [1] y [2], del catálogo de la *Exposição de gravura portuguesa contemporânea*¹³⁹, de 1957, están apuntadas serigrafías. En la versión [1] se repiten los títulos de *Contrapeso* y *Regressando* (esta última serigrafía, en su interior, está reproducida en una imagen en blanco y negro), se repite también *Nocturno na feira*, y surge por primera vez el título *Fragatas*. En la versión [2] del catálogo surgen dos nuevos títulos de serigrafías de Hansi Staël, *A construção do barco* y *Descanso de pescadores*; y por primera vez aparece el nombre del artista António Quadros con referencia a dos serigrafías con los títulos *Lagarto voador* y *Galinha*.

Hansi Staël vuelve a exponer serigrafías en la exposición *Gravura, litografia, desenho de Hansi Staël*, que tuvo lugar en Lisboa en la Galeria Diário de Notícias, entre el 22 y 28 de noviembre de 1957. En este folleto de la exposición aparece una lista de obras, donde la mayoría es «serigravura “silkscreen”», con un total de 13 serigrafías, editadas con pequeñas tiradas entre quince a cincuenta pruebas. Estampadas con un color encontramos los títulos *Alcântara*, *Varinas*, *Carga pesada*, *Fragatas na ribeira* y *Construção de barcos*; con dos colores, los títulos *Conversa* y *Fábrica de vidro*; y estampadas con tres o cuatro colores, los títulos *Lavadeiras*, *Descanso do pescador*, *Grupo de varinas*, *Nocturno na feira*, *O engatar do cavalo* y *Fragatas em Salva Terra de Magos*¹⁴⁰.

La serigrafía *Galinha* vuelve a ser expuesta, junto a otra intitulada *Sardão voador*, en una exposición individual de António Quadros, organizada por el Secretariado Nacional de Informação, en julio de 1958.

También la serigrafía *Lagarto voador* es una vez más registrada, ahora en el catálogo de la 3ª *Exposição de gravura portuguesa*, organizada por la Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, en 1959. Además de esta serigrafía de António

¹³⁹ Existen dos versiones del catálogo para la *Exposição de gravura portuguesa contemporânea*, de 1957 —La versión [1] y la versión [2]—. En la versión [2], aparentemente semejante a la versión [1], las dos últimas hojas, que contendrían información sobre los títulos, técnicas y autores de las obras, fueron cortadas y añadida otra hoja doblada al medio con títulos, técnicas y autores diferentes.

¹⁴⁰ A título de curiosidad, el folleto presenta los diferentes precios de las obras en escudos, que varían de acuerdo con el número de colores usados en cada obra; así, las serigrafías estampadas con un color cuestan ciento cincuenta escudos; las con dos colores cuestan doscientos cincuenta escudos; y las serigrafías estampadas con tres o cuatro colores cuestan cuatrocientos cincuenta escudos (*Gravura, litografia, desenho de Hansi Staël* 1957).

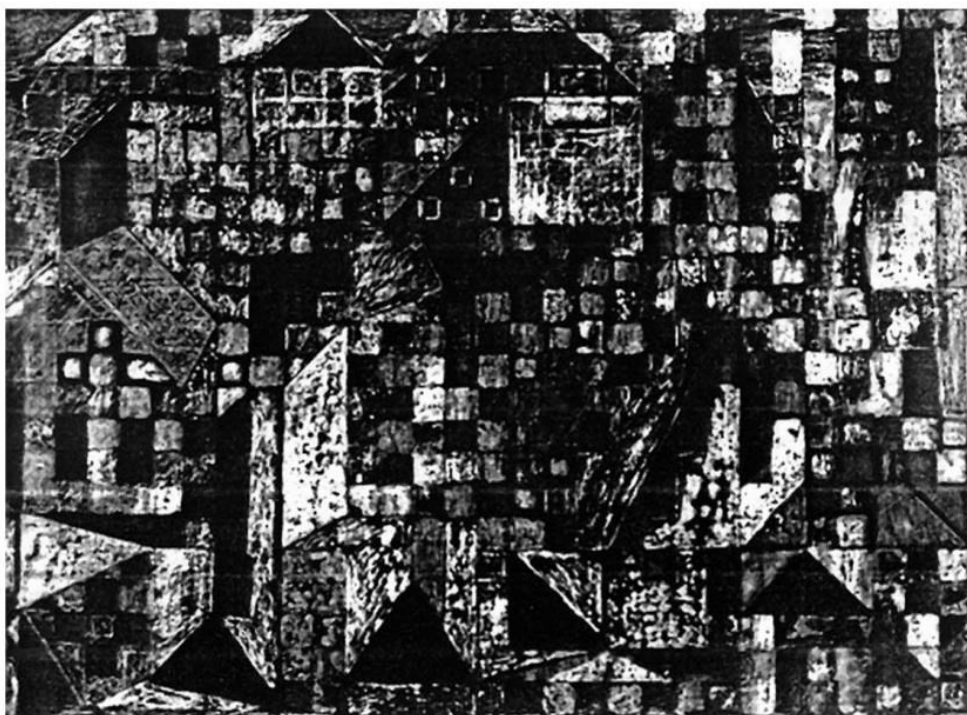
Quadros, el catálogo hace referencia a tres serigrafías de Hansi Staël: la ya repetida *Contrapeso*, y dos nuevos títulos, *Descanso* y *Mercado à noite*.

La serigrafía *Fragatas* de Hansi Staël vuelve a figurar en los títulos de un catálogo, en este caso en el folleto de la *Exposição de gravura portuguesa contemporânea* realizada en Estoril, en 1958, siendo la única serigrafía presente.

La primera referencia a las serigrafías de António Lino surge con el título *Composição* en el catálogo de la *III Exposição de artes plásticas*, realizada también en 1958, en el Convento dos Capuchos de Almada. Más tarde, con la exposición del *I Salão dos Novíssimos*, de junio de 1959, António Lino vuelve a exponer dos obras serigráficas, *Jogadores de cartas* y *Lisboa IV*. Con referencia a esta exposición y a las dos serigrafías presentadas por António Lino, existe también un texto crítico de Artur Maciel, que indi-

ca:

29 – António Lino, *Lisboa IV*, s. d. [antlin001].



Destacaremos en el dibujo y en el grabado, en primer lugar, a António Lino. Es un artista que se completa con talento, con estudio, con trabajo, y como tal, ejemplar. Ha logrado un estilo que no requiere firma. Sus serigrafías, especialmente «Jogadores de cartas» [...], se elevan al mejor nivel de lo que se está haciendo.¹⁴¹ (Maciel 1959, 34)

Sin embargo, esta referencia a la serigrafía *Jogadores de cartas* no está acompañada de ninguna imagen que permita su identificación, (y mucho menos su catalogación). Eso sí, en el artículo surge una reproducción en blanco y negro de la serigrafía *Lisboa IV* [antlin001] de António Lino.

La serigrafía *Lisboa IV* ya anteriormente había sido citada en el catálogo de la exposición individual de António Lino, *Monotipos, Gravura, serigrafia e tapeçaria de António Lino* realizada en la *Galeria de Exposições do Diário de Notícias*, en febrero de 1958. Conforme con el catálogo, estuvieron presentes en la exposición serigrafías, monotipias, grabados y tapices, en un conjunto de 30 obras. El catálogo solo tiene una lista con los títulos de las obras, sin indicación del año en que fueron realizadas, aún así, teniendo en consideración las exposiciones en que estuvo presente, se sabe que *Lisboa IV* es anterior o del año de 1958. Aunque pocas conclusiones se pueda extraer de la observación de una mera reproducción en blanco y negro de la obra, se puede verificar que *Lisboa IV* es una serigrafía en la cual el tejido urbano está representado a través de una trama cuadrículada, que aparta la composición de la temática figurativa sugerida por el título, aproximando la obra al abstraccionismo lírico. En el final de los años 50, «también António Lino se deja tentar por la pintura abstracta y expone sus obras en 1958, con Nadir Afonso (n. 1920), Fernando Lanhas, sus antiguos camaradas de las exposiciones *Independientes*, y otros en la *Retrospectiva da pintura não figurativa em Portugal*»¹⁴² (Neto 2000, 19). En su trabajo creativo António Lino siempre hace depender su expresividad de una estrecha relación entre el arte y la tecnología; el artista, en vez de forzar la técnica a la voluntad de su obra, moldea la obra a las exigencias de la técnica, o sea, es la «tecnología que imponía la expresión»¹⁴³ (Correia 2000, 25). Esto hace que, en el terreno plástico, su obra sea muy variable: en vitral y en mosaico sigue principalmente temáticas

¹⁴¹ T. O.: «Apontaremos no desenho e na Gravura, em primeiro lugar, António Lino. É um artista que se completa com talento, com estudo, com trabalho, e, como tal, exemplar. Alcançou um estilo, que não necessita assinatura. As suas serigrafias, principalmente “Jogadores de cartas” [...], erguem-se ao melhor plano do que se faz entre nós».

¹⁴² T. O.: «Também António Lino se deixa tentar pela pintura abstracta e expõe as suas obras em 1958, com Nadir Afonso (n. 1920), Fernando Lanhas, seus antigos companheiros das exposições *Independientes*, e outros na *Retrospectiva da pintura não figurativa em Portugal*».

¹⁴³ T. O.: «[...] tecnologia que ditava a expressão [...]».

religiosas, conforme un lenguaje neorrealista; y en la serigrafía y en las monotypias realiza principalmente paisajes urbanos, que por medio de tramas modulares se alejan de la figuración.

En octubre de 1960 inaugura una exposición de Hansi Staël, organizada por la Gravura-SCGP, conforme queda mencionado en el desplegable referente a la exposición; la artista, «como grabadora, ha figurado en todas las “Exposições de Gravura Portuguesa Contemporânea”»¹⁴⁴ (H. Staël 1960). Entre las diez obras presentadas figura también la serigrafía *Varinas*. En diciembre de ese año, Hansi Staël presenta seis serigrafías más en una exposición individual realizada en el Palácio Foz, en Lisboa (Hansi Staël 1960): *Lavadeiras*, *Caldas da Rainha*, *Escada de serviço*, *Depois da faina*, *Carregando* y *Regressando*. En marzo de 1962, la Galeria Gravura, de la Gravura-SCGP, presenta una exposición retrospectiva de Hansi Staël (fallecida ese año, en Londres). En esa muestra figuran linóleos, xilografías, litografías, aguas-tintas y serigrafías ejecutadas desde el período de actividad en Viena hasta los últimos años en Portugal. Algunas de las estampas pertenecían a la colección de la Gravura-SCGP y otras pertenecían a la artista (Gravura-SCGP 1962a).

Póstumamente la artista Hansi Staël sigue siendo representada en las exposiciones de grabado. En mayo de 1962, en la *Primeira exposição de gravura portuguesa contemporânea*, en el Salão Nobre do Grémio do Comércio de Viana do Castelo, figura la serigrafía *Sesta*, estampada en tres colores. En el catálogo de la *Exposição de gravura contemporânea*, que tuvo lugar entre agosto y septiembre del mismo año, en Almada, surgen tres títulos de serigrafías de la artista, *Regressando*, *Fragatas*, y *Mercado*. Además de estas tres obras, también aparece el título de la serigrafía *Galinhas* de Antóno Quadros.

La última exposición aquí apuntada es *Gravure portugaise contemporaine*, realizada en París en el Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian, del 25 de noviembre al 20 de diciembre de 1969. Esta exposición muestra tres estampas serigráficas de la artista Lourdes Castro, *Ombre portée translucide*, *Ombre portée marron transparent* y *Ombre portée bleu clair* (la última reproducida en blanco y negro en el catálogo), todas de 1968; y tres de René Bertholo, *Arc-en-ciel*, *Le jour et la nuit* y *Montage à l'exposition "Distances"* (la última también reproducida en blanco y negro en el catálogo), todas fechadas en 1969.

¹⁴⁴ T. O.: «Como gravadora, tem figurado em todas as "Exposições de Gravura Portuguesa Contemporânea"».

Como se comprueba a través del análisis de los catálogos de las exposiciones realizadas durante los años 50 y 60, muchas otras obras de Hansi Staël, António Quadros y António Lino son presentadas como serigrafías (además de las obras catalogadas en la BDSAP), especialmente las de Hansi Staël, que solo en la exposición individual de 1957, en la Galeria Diário de Notícias, muestra trece estampas serigráficas, de las cuales ninguna está representada en las colecciones estudiadas.

La Gravura-SCGP surge como principal promotora de las exposiciones de grabado donde figuran también serigrafías. Ese es el caso de la exposición de grabado contemporáneo portugués en la Galeria Pórtico, en 1956 y 1957; de la *Exposição de gravura portuguesa contemporânea*, en 1957; en Estoril, en 1958; de la *3ª Exposição de gravura portuguesa*, en 1959; en Viana do Castelo y Almada, en 1962; de las exposiciones individuales de Hansi Staël, en 1960 y 1961, en la Galeria Gravura; así como de la *Gravure portugaise contemporaine*, en París, en 1969.

La Galeria Diário de Notícias también muestra serigrafías a través de las exposiciones individuales que organiza de los artistas Hansi Staël y António Quadros, en 1957, y de António Lino, en 1958. Esta galería tiene un papel importante en la divulgación de la obra de los artistas en el final de los años 50 e inicios de los años 60, repárese que «en Lisboa el paso comercial de la década se hace, hasta 1963, sólo a través de la ecléctica Galeria Diário de Notícias»¹⁴⁵ (Pinharanda 1995, 610). La Diário de Notícias, inaugurada en 1957 en Lisboa, «siendo propiedad de un periódico diario importante, producía rápidamente exposiciones, que se sucedían a un ritmo vertiginoso (casi dos o tres por mes)»¹⁴⁶ (Pena 1994, s/n p.). La galería tanto promueve exposiciones individuales de jóvenes artistas, como de artistas de generaciones anteriores, o incluso exposiciones de «naturalistas académicos»; por ella pasan artistas como Lourdes Castro, René Bertholo, Marcelino Vespeira, Manuel Baptista, Costa Pinheiro y João Vieira, entre otros. Según Gonçalo Pena (1994, s/n p.), la Galería Diário de Notícias, «sin ninguna otra cualidad que la facilidad de producción y ser el único espacio disponible para llevar a cabo individuales, expone todo lo que de bueno existía para exponer en la época. Sin embargo, por no haber grandes criterios de selección, también expone lo peor»¹⁴⁷.

¹⁴⁵ T. O.: «Em Lisboa a passagem comercial da década faz-se, até 1963, apenas através da ecléctica Galeria Diário de Notícias [...]».

¹⁴⁶ T. O.: «Sendo propriedade de um grande jornal diário, produzia rapidamente exposições, sucedendo-se estas a um ritmo alucinante (quase duas a três por mês) [...]».

¹⁴⁷ T. O.: «[...] sem qualquer outra qualidade do que a facilidade de produção e o ser o único espaço disponível para a realização de individuais, expõe tudo o que de bom existia para expor na época. Porém, por não existirem grandes critérios de selecção, expõe também o pior».

La Galeria Pórtico, inaugurada en 1955, desempeña un importante papel principalmente en la divulgación de la obra de la nueva generación de artistas. Entre 1955 y 1957 la galería es dinamizada por artistas que en ese tiempo todavía frecuentan la ESBAL, como René Bertholo, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, José Escada y Teresa de Sousa (casi todos futuros artistas del grupo KKY). Además de realizar exposiciones de estos artistas, y de las muestras de estampa contemporánea que incluyen serigrafía, en 1956 y 1957, la Galeria Pórtico expone obras de artistas como Fernando Lemos, Marcelino Vespiera, Manuel Cargaleiro, Maria Keil y Vieira da Silva. A partir de 1957 la galería deja de tener una actividad regular y acaba por cerrar en 1959.

La Galeria de Março es una de las primeras galerías en exponer obra serigráfica, organizando en febrero de 1953 una importante muestra de trabajos del francés Edgar Pillet, donde figuran gouaches y serigrafías dentro del abstraccionismo geométrico:

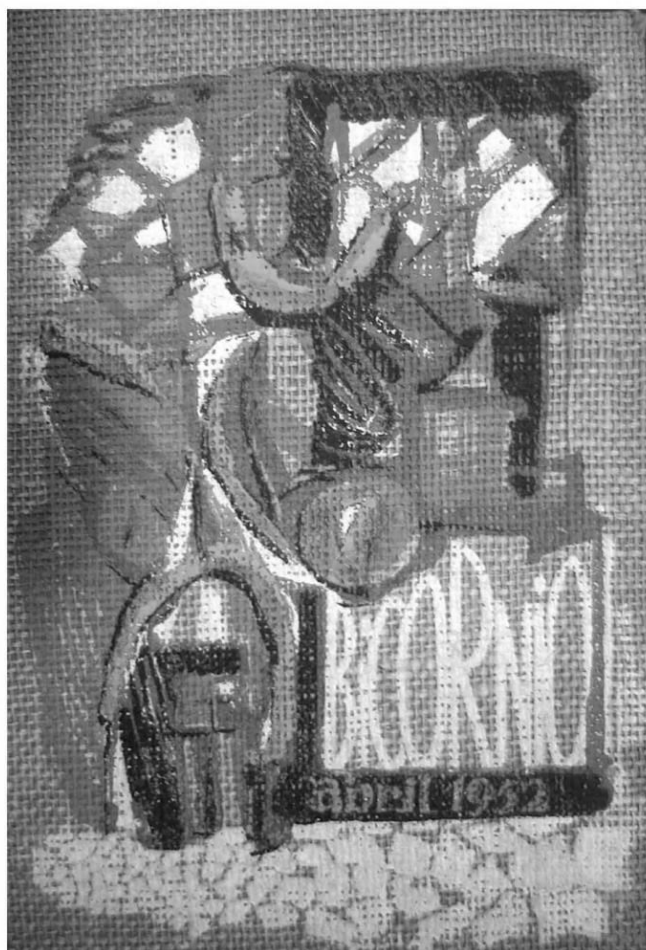
[...] la Galeria de Março [...] había presentado obras de Edgar Pillet, uno de los directores del Atelier d' Art Abstrait de Paris. Los gouaches y serigrafías de Pillet formaron el «primer evento» en Portugal de lo que dentro del movimiento (del abstraccionismo geométrico) se estaba creando en el mundo de la cultura europea.¹⁴⁸ (França 2009, 278)

4.1.4 *Bicórnio y Tricórnio*: dos cubiertas en serigrafía

4.1.4.1 Las primeras serigrafías y el Grupo Surrealista de Lisboa

Con arreglo a lo que ha sido aclarado, y registrado en la Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal, dos de las serigrafías más antiguas producidas en Portugal son realizadas en 1952 y surgen incluidas en el contexto surrealista que caracteriza el final de los años 40 y los primeros años de la década de los cincuenta:

¹⁴⁸ T. O.: «[...] a Galeria de Março [...] apresentara obras de Edgar Pillet, um dos directores do Atelier d' Art Abstrait de Paris. Os guaches e serigrafias de Pillet constituíram a “primeira manifestação” em Portugal do que dentro da corrente (do abstraccionismo geométrico) se estava criando no mundo da cultura europeia [...]».



30 – Fernando Lemos, *Bicórnio*, 1952 [ferlem001]; Marcelino Vespeira, *Tricórnio*, 1952 [marves006].

Fernando Lemos, *Bicórnio*, 1952 [ferlem001]
 Marcelino Vespeira, *Tricórnio*, 1952 [marves006]

La serigrafía ideada por Fernando Lemos corresponde a la cubierta de la revista *Bicórnio*, editada en abril de 1952 por José-Augusto França y estampada por Roberto Araújo. La serigrafía de Marcelino Vespeira corresponde a la cubierta del número siguiente, *Tricórnio*, editado en noviembre de 1952 también por José-Augusto França e impresa por Roberto Araújo. Como esclarece José-Augusto França (2012), las únicas cubiertas de las *Córnio* estampadas en serigrafía son la *Bicórnio* y la *Tricórnio*.

Las *Córnio* salen en cinco números, entre mayo de 1951 y diciembre de 1956, como una *Antologia de inéditos de autores portugueses contemporâneos*¹⁴⁹, ideadas,

¹⁴⁹ Las *Córnio* constituyen una visión personal de José-Augusto França, todos los textos son solicitados a autores elegidos por él mismo. En las *Córnio*, José-Augusto França, procuraba

editadas y organizadas por José-Augusto França, en publicaciones economizadas de quinientos ejemplares¹⁵⁰. Constituida como una revista de ensayos, las *Córnio* logran reunir la juventud cultural portuguesa que se abría a las estéticas europeas y se aparta definitivamente de las tendencias que caracterizan los últimos cincuenta años; «sería forzoso reunir en las *Córnio* toda la juventud poética, pictórica, crítica y ensayística de la década de los cincuenta que ya no se identificaba con el *presencismo*, con el academismo, con el neorrealismo ni con el republicanismo liberal de la I República»¹⁵¹ (Real 2006, 29). *Unicórnio*, *Bicórnio*, *Tricórnio*, *Tetracórnio* y *Pentacórnio* nacen de la convivencia de José-Augusto França con los surrealistas, como él mismo explica: «Nacida bajo una reflexión justa y finalmente modernista, con la última creación surrealista que interesaba a su director, la revista se quería, sin embargo, independiente de opciones y aún más de agrupamientos»¹⁵² (França 2006, 10).

Fernando Lemos concibe la serigrafía *Bicórnio* partiendo de una pequeña pintura en gouache realizada a propósito con esa finalidad (França 2012). Una composición abstracta construida con seis colores sobre yute, donde se puede leer «Bicórnio, abril 1952» como parte integrante de la composición. Si por un lado el soporte en yute le confiere un aspecto artesano y manufacturado, por otro, el rigor en el acierto de los

rescatar «el genuino espíritu del modernismo de Amadeo, Santa Rita, de Pessoa, de Almada, de Pacheco, un espíritu sin forma ni contenido explícitos, concretos, que, europeamente, en los años 50, permitiera asumir nuevas formas y contenidos estéticos»/ T. O. «o genuíno espírito do modernismo de Amadeo, de Santa Rita, de Pessoa, de Almada, de Pacheco, um espírito sem forma nem conteúdo explícitos, concretos, que, europeamente, nos anos 50, permitisse assumir as novas formas e conteúdos estéticos» (Real 2006, 29). Las *Córnio* son «la primera revista de ensayo portuguesa que expresa, en Portugal, el nuevo espíritu cultural europeo pos Segunda Guerra Mundial»/ T. O.: «a primeira revista ensaística portuguesa a exprimir, em Portugal, o novo espírito cultural europeu pós-II Guerra Mundial» (Real 2006, 29).

¹⁵⁰ «Era barato, entonces, publicar, en tipografía, una revista de 500 ejemplares [...]. La producción, muy economizada, costaba poco más de 5 contos, y, a 20 escudos por ejemplar, con descuentos de librerías y a los amigos, ofertas, pérdidas y extravíos, no era recuperable; y solo le ayudaba una tirada especial, en papel y numeración, que un bibliófilo de Oporto, el Dr. Álvaro Bordalo, se reservaba para negociar. Por supuesto que toda la colaboración era gratuita [...]. Los saldos de las ediciones fueron negativos pero no graves, por el placer obtenido, y todo se acabó por agotar»/ T. O.: «Ficava barato, então, publicar, em tipografia, uma revista de 500 exemplares [...]. A produção, muito economizada, custava pouco mais de 5 contos, e, a 20 escudos por exemplar, com descontos de livraria e aos amigos, ofertas, perdas e extravios, não era recuperável; e só a ajudava uma tiragem especial, em papel e numeração, que um bibliófilo do Porto, o Dr. Álvaro Bordalo, se reservava para negociar. É claro que toda a colaboração era gratuita [...]. Os saldos das edições foram negativos mas não graves, pelo gosto obtido, e tudo acabou por se esgotar» (França 2006, 8).

¹⁵¹ T. O.: «Seria forçoso reunir nas *Córnio* toda a juventude poética, pictórica, crítica e ensaística da década de 50 que não se revia já no presencismo, no academismo, no neo-realismo e no republicanismo liberal da I República».

¹⁵² T. O.: «Nascida no quadro de uma reflexão ainda e finalmente modernista, com a mais recente criação surrealista que interessava ao seu director, a revista desejou-se, porém, independente de opções e ainda mais de agrupamentos».

colores en la composición demuestra maestría en el dominio de las técnicas serigráficas. Las espesas capas de tinta utilizadas en la impresión adquieren diferentes cualidades debido a la irregularidad y textura de la superficie.

La serigrafía de *Tricórnio* está basada en una escultura angoleña, perteneciente a José-Augusto França (França 2012), a partir de la cual Marcelino Vespeira realiza una maqueta en tres colores. En esta cubierta interesaba la sugerencia de los tres cuernos de la figura, según aclara el creador de las *Córnio*. No obstante la finalidad referida, esta sugerencia de cuernos en figuras híbridas y puntiagudas, es un elemento muy presente en la pintura de Marcelino Vespeira en este período. La conjugación de los dos elementos — la figura y el título «Tricórnio» — confiere a la composición un cariz más gráfico que la cubierta anterior.

Debido a los intereses surrealistas de José-Augusto França, no sorprende la colaboración en las *Córnio* de artistas como Fernando Lemos y Marcelino Vespeira, entre muchos otros escritores y artistas. Además de las cubiertas, Lemos y Vespeira colaboran con textos y dibujos en cuatro y tres números (respectivamente) de la revista. José-Augusto França y los dos artistas están íntimamente ligados al surrealismo portugués. Marcelino Vespeira y José-Augusto França son dos de los fundadores del Grupo Surrealista de Lisboa, en 1947, junto con Alexandre O'Neill, António Domingues, Fernando Azevedo, Mário Cesariny, Moniz Pereira, Cândido Costa Pinto, António Pedro y António Dacosta. Fernando Lemos integra este grupo poco después de la primera, y única, exposición, en 1949. Como explica el artista: «El grupo de José Augusto França, António Pedro, Marcelino Vespeira y Fernando de Azevedo ha sido el grupo con el que más me he identificado y donde me he quedado [...]. Automáticamente asumí un compromiso como surrealista a partir de la primera exposición en la Casa Jalco»¹⁵³ (Lemos 2011).

Ambos artistas, junto con Fernando Azevedo, realizan en la Casa Jalco, en Lisboa (del 5 al 15 de enero de 1952), una de las exposiciones más polémicas de ese tiempo: «tuvo un éxito extraordinario, confirmando un cambio en el rumbo de la creación poética cultural de estos años, sobre todo, como era natural, por parte de los artistas más jóvenes»¹⁵⁴ (França 2001a, 39). *Bicórnio* y *Tricórnio* son realizadas posteriormente en ese mismo año. También en 1952, entusiasmados con el éxito en la Jalco, José-Augusto

¹⁵³ T. O.: «O grupo do José Augusto França, António Pedro, Marcelino Vespeira e Fernando de Azevedo era o grupo com que mais me identifiquei e onde acabei por ficar [...]. Automaticamente assumi um compromisso como surrealista com a primeira exposição na Casa Jalco».

¹⁵⁴ T. O.: «Teve um sucesso extraordinário, confirmando uma mudança de rumo da criação poética cultural destes anos, sobretudo, como era natural, da parte dos mais jovens artistas».

França y Fernando Lemos inauguran la Galeria de Março, que cerraría en 1954, sobreviviendo solamente dos años y tres meses. «Su acción ha sido importante dentro de la actitud ecléctica que ha asumido voluntariamente, además de las preferencias y empeños estéticos de sus directores»¹⁵⁵ (França 2009, 325).

José-Augusto França —en cuanto crítico, historiador de arte y dinamizador de muchas actividades— es una figura influyente y determinante dentro del Grupo de Surrealistas de Lisboa: «José-Augusto França ha sido el crítico con la actividad más profunda e intensa. Sus numerosos artículos han dado información actualizada a lo largo de toda la década. Pronto sus reflexiones instauraron en Portugal modernas metodologías historiográficas y sociológicas» (R. M. Gonçalves 1992, 93-94), el autor añade, además, que, «sus opciones críticas, a nivel general, han destacado la importancia del Surrealismo y del Abstraccionismo Lírico de él derivado»¹⁵⁶. El autor de las *Córnio* es fundamental para la aparición de una reflexión teórica alrededor del surrealismo y de la modernidad portuguesa, José-Augusto França «desde ya subrayable como nuestro primer crítico de arte y que, desde entonces, ha pugnado sistemáticamente por una concienciación de la modernidad en el país»¹⁵⁷ (Pernes 1966a, 66).

La crítica de arte, durante toda la década de los cincuenta, procura establecer un puente de entendimiento entre el arte y la sociedad, construyendo un lenguaje especializado capaz de analizar la obra y de dar a entender sus formas a los otros, un lenguaje fundamentado en una profunda reflexión crítica.

La argumentación racional, basada en la experiencia creadora y en el análisis de las obras, constituye el gran logro de la crítica de arte a lo largo de la década. Ha sido necesaria toda la década para este logro, pues el público no estaba preparado para aceptar, a corto plazo, los datos de esta actividad intelectual y sensible, ni siquiera podía observar las mejores obras con el tiempo necesario.¹⁵⁸ (R. M. Gonçalves 1992, 91)

¹⁵⁵ T. O.: «A sua acção foi importante dentro da atitude ecléctica que voluntariamente assumiu, para além das preferências e empenhos estéticos dos seus directores».

¹⁵⁶ T. O.: «José-Augusto França foi o crítico com mais profunda e intensa actividade. Os seus numerosos artigos deram actualizada informação ao longo de toda a década. Em breve as suas reflexões instauraram em Portugal modernas metodologias historiográficas e sociológicas»; «As suas opções críticas, a nível geral, acentuavam a importância do Surrealismo e do Abstraccionismo Lírico dele derivado».

¹⁵⁷ T. O.: «[...] desde logo destacável como nosso primeiro crítico de arte e que, desde então, tem vindo sistematicamente a pugnar por uma consciencialização de modernidade no País, [...]».

¹⁵⁸ T. O.: «A argumentação racional, baseada na experiência criadora e na análise das obras, constituiu a grande conquista da crítica de arte, ao longo da década. Toda a década foi necessária para essa conquista, pois o público não estava preparado para aceitar, a curto prazo, os dados desta actividade intelectual e sensível, nem podia sequer observar as melhores obras com o tempo necessário».

Esta serie de entendimientos alrededor del surrealismo hace que, en estos años, este sea el movimiento que más se ha contrapuesto a la hegemonía artística del neorrealismo y, paulatinamente, va ganando una importancia central: «el surrealismo se va definiendo progresivamente como el movimiento central de la cultura contemporánea, desbordando de presencias latentes más allá de los límites inmediatos de su ortodoxia»¹⁵⁹ (Pernes 1966, 65). Pero en el Grupo Surrealista de Lisboa, nacido en octubre de 1947, rápidamente surgen divergencias y, en 1949, Mário Cesariny funda el *anti-grupo* de disidentes —Os Surrealistas— junto con Cruzeiro Seixas, Pedro Oom y otros autores¹⁶⁰.

4.1.4.2 El Taller de Roberto Araújo

Roberto Araújo —«una personalidad de quien será difícil encontrar testimonio en la obra material que ha dejado dibujada, impresa o construida»¹⁶¹ (S. Silva 1971)— ha multiplicado su recorrido profesional como pintor, decorador, dibujador e ilustrador. Con su personalidad progresista e ingeniosa a par de su formación en Pintura por la Escola de Belas-Artes, Roberto Araújo dirige su aptitud y su interés hacia las tecnologías asociadas a la práctica de las artes gráficas.

Roberto Araújo fue uno de los pocos artistas con una buena formación académica, que disponían del rigor de la expresión verbal y de todo un conjunto de recursos de comunicación que definen al maestro excepcional. Antes de la moda del diseño industrial y de los medios visuales en la comunicación de masas, ya este hombre —con el apoyo de una excelente preparación cultural y de una amplia experiencia— era capaz de discutir los problemas de su tiempo y formar gente para responder a algunas de las exigencias que se iban observando.¹⁶² (S. Silva 1971)

¹⁵⁹ T. O.: «[...] o Surrealismo progressivamente se vai definindo como o movimento central da cultura contemporânea, transbordando de presenças latentes para além dos limites imediatos da sua ortodoxia».

¹⁶⁰ La escisión de los surrealistas ocurre después de la *III Exposição Geral de Artes Plásticas* (1948), en la SNBA, cuando parte de los surrealistas deciden abandonar la exposición, que estaba ya montada, por rechazar la censura que la PIDE (Policía Internacional e de Defesa do Estado) sometía a las obras de arte desde la redada a la segunda exposición, en 1947 (esta *II Exposição Geral de Artes Plásticas* homenajeó a Abel Salazar, fallecido el año anterior, elegido como inspirador del movimiento por los jóvenes artistas neorrealistas portugueses).

¹⁶¹ T. O.: «Uma personalidade de que será difícil encontrar testemunho na obra material que deixou desenhada, impressa ou construída».

¹⁶² T. O.: «Roberto Araújo era um dos raros artistas de boa formação académica que dispunham do rigor de expressão verbal e de todo o conjunto de recursos de comunicação que definem o mestre excepcional. Antes da voga do industrial design e dos meios visuais na comunicação de massa, já esse homem — apoiado numa excelente preparação cultural e numa ampla experiên-

De hecho, Roberto Araújo, incluido en la llamada generación del *segundo modernismo*, aparece designado como uno de los precursores del diseño en Portugal, junto con artistas como Thomaz de Mello (Tom), entre otros. Sobre este asunto, en *O design em Portugal: um tempo e um modo*, se escribe:

Para el diseño, el posicionamiento y la dependencia de esta generación de artistas-decoradores, frente a las necesidades del Estado Novo, han posibilitado el contacto profesional con otros artistas, arquitectos e intelectuales que el régimen, a pesar de todo, seleccionaba y congregaba a su alrededor. Esta generación es la que mejor ha correspondido a una noción de clase profesional. El espíritu corporativo informal que orientaba su práctica profesional, la relación con el poder, el reconocimiento de otros profesionales, así como la importancia social de la actividad, ha sentado las bases de la institucionalización del diseño en Portugal.¹⁶³ (V. Almeida 2009, 69)

Es en este contexto donde también se van creando las condiciones para el surgimiento de la serigrafía artística en Portugal. «Roberto Araújo se ha proyectado de algún modo en una posición renacentista y de integración del conocimiento y de la investigación de los medios de expresión en un contexto humanista progresivo, donde había espacio para todas las formas de ingenio»¹⁶⁴ (S. Silva 1971). Inicialmente, procediendo de su aplicación en los distintos sectores de la industria de la publicidad y del diseño gráfico, los procesos serigráficos llegan a las artes plásticas de la mano de Roberto Araújo. Importante testimonio de este hecho son las dos obras, registradas en la Base de Datos de la Serigrafía en Portugal, impresas por Roberto Araújo¹⁶⁵ —Fernando Lemos, *Bicórnio*, 1952 [ferlem001]; Marcelino Vespeira, *Tricórnio*, 1952 [marves006]—.

Estas dos obras, fechadas en 1952, son las más antiguas registradas en la BDSAP y se colocan entre las primeras serigrafías artísticas realizadas en Portugal. Aunque no se sepa en concreto dónde adquiere Roberto Araújo los conocimientos técnicos inherentes a

cia — estava em condições de debater os problemas do seu tempo e formar gente para responder a algumas das exigências que se iam observando».

¹⁶³ T. O.: «Para o design, o posicionamento e a dependência desta geração de artistas-decoradores, face às necessidades do Estado Novo, possibilitaram o contacto profissional com outros artistas, arquitectos e intelectuais que o regime, apesar de tudo, seleccionava e congregava à sua volta. Esta geração é aquela que melhor correspondeu a uma noção de classe profissional. O espírito corporativo informal que orientava a sua prática profissional, a relação com o poder, o reconhecimento dos outros profissionais, bem como a importância social da actividade, lançou as bases da institucionalização do design em Portugal».

¹⁶⁴ T. O.: «Roberto Araújo projectou-se de certo modo numa posição renascentista e integração de conhecimento e de investigação de meios de expressão num contexto humanístico progressivo, em que havia lugar para todas as formas de engenho».

¹⁶⁵ Según información recogida en el *Informe de serigrafías relacionadas con determinando impresor* —opción, *Roberto Araújo*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

la serigrafía, se sabe que las dos obras fueron impresas en un taller en Lisboa, de acuerdo con el testimonio de José-Augusto França (2012). Este taller de Roberto Araújo formaba parte de un espacio con varios talleres gestionados por **Carlos Ribeiro (1913-1997)**¹⁶⁶, situados en la Avenida da Liberdade, número «174, 4º Izquierdo», como lo explica Aura Ribeiro (2012), en conversación¹⁶⁷.

4.1.5 Vieira da Silva: las serigrafías estampadas en el Taller KKY

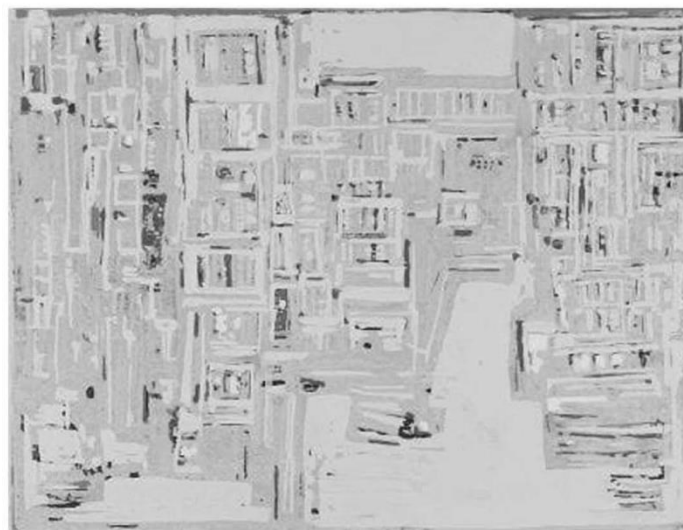
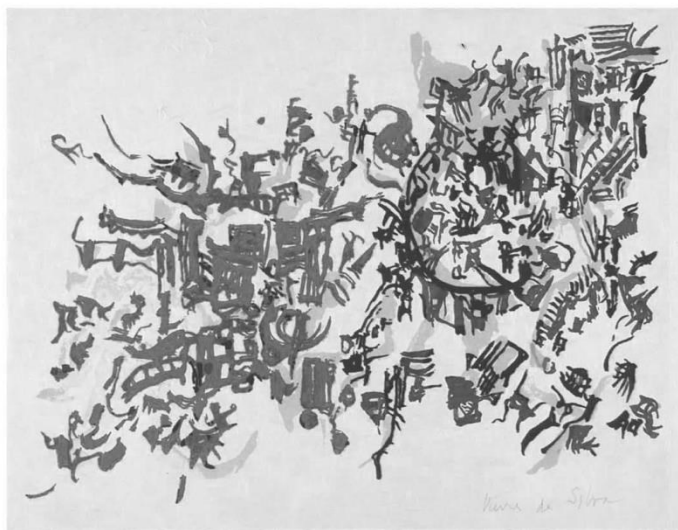
Maria Helena Vieira da Silva asume un papel importante en el arte del siglo XX. Aunque exponga pocas veces en Portugal durante la década de los cincuenta, con el gran reconocimiento internacional que conquista en este período, la artista se vuelve un paradigma del arte moderno entre los artistas portugueses y una referencia fundamental para los numerosos artistas que emigran a París, al final de la década y durante la década siguiente.

En su lenguaje no-figurativo, Vieira da Silva crea lo que José-Augusto França llama de *espacio ambiguo*¹⁶⁸, que, sin representar el mundo visible, recurre a sus técnicas

¹⁶⁶ Carlos Ribeiro, diseñador, ilustrados, decorador y pintor, realiza diversos proyectos decorativos desde los años 40: en 1940 integra el equipo de decoradores de la *Exposição do Mundo Português*; realiza ilustraciones para el *Diário Popular*; produce anuncios para empresas como Madame Campos y Mocar (A. Ribeiro 2012); Fue decorador de la Câmara Municipal de Lisboa y trabajó en el proyecto del Museu da Cidade, ya en la década de los setenta, también como decorador.

¹⁶⁷ Aura Ribeiro (sobrina de Carlos Ribeiro), que ha trabajado en este espacio a partir del año de 1953 —por consiguiente con posterioridad a la producción de las dos serigrafías para las revistas *Córnio*—, recuerda ver a Roberto Araújo trabajando en el proceso serigráfico: «recuerdo que en este tiempo él [Roberto Araújo] estaba haciendo algunas impresiones, en *silk-screen*, sobre bolsas de plástico. Hasta entonces nadie imprimía sobre bolsas de plástico»/ T. O.: «Lembro-me na altura de ele estar a fazer umas impressões, em *silk-screen*, em sacos de plástico. Ainda ninguém imprimia em sacos de plástico» (A. Ribeiro 2012). A propósito de este asunto, y en este período, también José-Augusto França se acuerda de ver a Roberto Araújo imprimiendo en *silk-screen* sobre botellas de vino, en el mismo taller (França 2012).

¹⁶⁸ «Espacio ambiguo: término propuesto por José-Augusto França para designar un espacio pictórico que, no representando lo real, tampoco lo rechaza, por lo que está construido a partir de otras ambigüedades: la figura-fondo y la forma-espacio [...]. El “espacio ambiguo” no es alternativo como el “espacio equívoco”; es simultáneo, surgiendo en la secuencia de las responsabilidades poéticas derivadas de la vivencia de las ambivalencias afectivas, al proponer una visión original del cosmos y del destino humano [...]»/ T. O.: «*Espaço ambíguo*: termo proposto por



31 – Vieira da Silva, *Le jardin*, 1959 [viesil001]; Vieira da Silva, *La bibliothèque*, 1959 [viesil004].

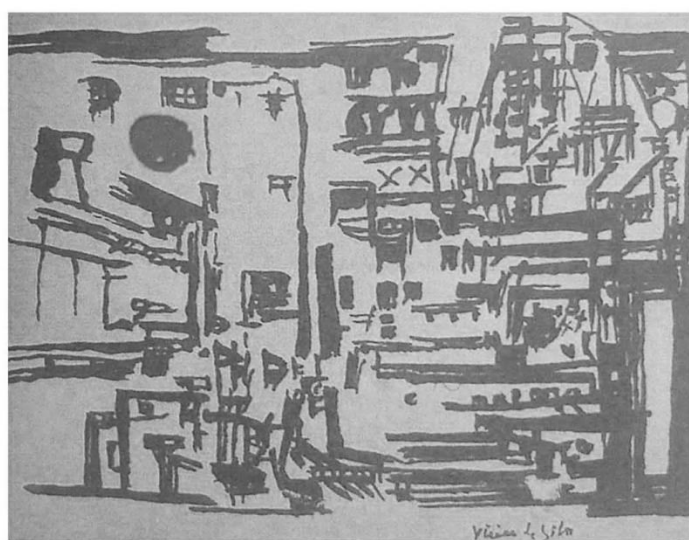
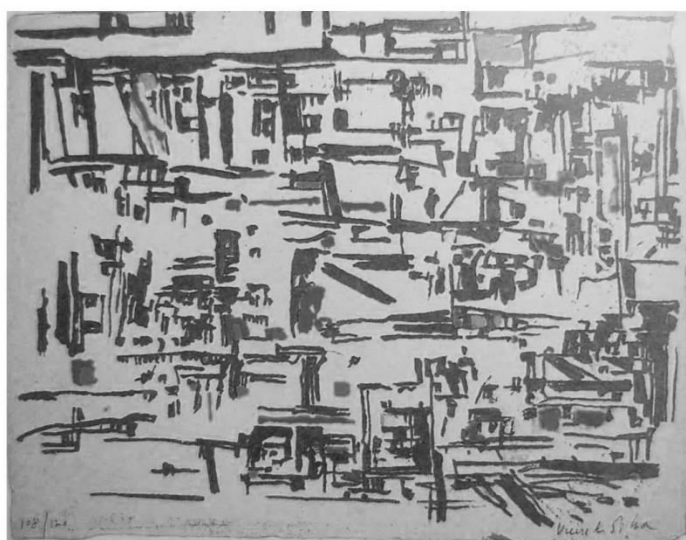
de modelaciones lumínicas, volumétricas y de perspectiva. A lo largo de su recorrido artístico, Vieira da Silva va desarrollando un lenguaje plástico propio,

una manera personal, propia, de traducir a través de líneas, manchas y colores toda una experiencia que le venía del aprendizaje europeo [...]. Al mismo tiempo, este aprendizaje se ponderaba con las vivencias/recuerdos/imágenes de diferentes países: Portugal, Francia, Brasil. La luz, las regiones, la noche, las ciudades, el azulejo, [...] no son solamente aspectos temáticos, sino puntos de referencia que su obra, no reducible a la pintura, desarrolla.¹⁶⁹ (Tavares 1989, s/n p.)

El abstraccionismo presente en sus obras inspira a muchos artistas y se vuelve predominante en el arte en Portugal a finales de los años 50. También el abstracto surge así como una opción a la hegemonía del realismo social y como una opción que proporciona la libertad necesaria a la creación artística, y, al mismo tiempo, vuelve autónoma esa creación en lo relativo a condicionantes políticos y sociales. El abstraccionismo abre un espacio alternativo donde los artistas pueden abarcar el arte en su sentido estrictamente plástico. Sin embargo, solo después de destruidas las ortodoxias surrealistas y neorrealistas es posible la aparición de prácticas como la abstracción lírica. A ello contribuye

José-Augusto França para designar um espaço pictórico que, não representando o real, também não o rejeita, sendo construído a partir de outras ambiguidades: a figura-fundo e a forma-espaco [...]. O “espaço ambíguo” não é alternativo como o “espaço equivoco”; é simultâneo, surgindo na sequência das responsabilidades poéticas decorrentes da vivência das ambivalências afetivas, ao propor uma visão original do cosmos e do destino humano [...]» (R. M. Gonçalves 1992, 90-91).

¹⁶⁹ T. O.: «[...] uma maneira pessoal, própria de traduzir através de linhas, manchas e cores, toda uma experiência que lhe vinha da aprendizagem europeia [...]. Ao mesmo tempo essa aprendizagem equacionava-se com as vivências/memórias/imagens de países diferentes, Portugal, França, Brasil. A luz, as regiões, a noite, as cidades, o azulejo, [...] não são puros aspectos temáticos, mas pontos referenciais que a sua obra, não redutível à pintura, desenvolve».



32 – Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil006]; Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil010].

fuertemente Vieira da Silva que, junto con **Arpad Szenes (1897-1985)**, desempeña un papel muy singular. Nombre único en la relación del medio artístico portugués con el arte internacional, Vieira da Silva abre espacio a la aceptación de la abstracción no geométrica y de sus valores, informales, poéticos y *gestualistas*, valores que, en su obra, se funden con la *imagética* surrealista, dominados por tensiones lumínicas y cromáticas.

Las diferentes técnicas que Vieira da Silva utiliza (como la serigrafía, el buril, la litografía, el azulejo, el tapiz, etc.), a pesar de tener cada una sus características y restricciones específicas, no logran cambiar sus temáticas: en la serigrafía, como en la pintura, los laberintos, las bibliotecas, los paisajes, los jardines o las ciudades son, al final, referencias al tiempo, al espacio y a la historia. En ella se descubren los mismos temas, «donde el espacio se desdobra creando intersecciones, rompiendo los límites de lo visible, generando distintos ritmos y tiempos de lectura»¹⁷⁰ (Ruivo 2003, s/n p.).

En relación con la serigrafía, Guy Weelen (1977, 9) refiere que Vieira da Silva «practica la serigrafía como un tiempo para emprender una secuencia importante, tanto para atender la sugerencia de Pierre Loeb como por simpatía por los jóvenes artistas portugueses»¹⁷¹. Y es de esta forma que Vieira da Silva inicia su serie de 12 estampas

¹⁷⁰ T. O.: «[...] onde o espaço se desdobra criando intersecções, rompendo os limites do visível, gerando ritmos e tempos de leitura distintos».

¹⁷¹ T. O.: «Elle ne pratique la sérigraphie que le temps d'entreprendre une importante suite, autant pour répondre à la suggestion de Pierre Loeb que par sympathie pour deux jeunes artistes portugais».

serigráficas¹⁷², en la que están incluidas las serigrafías realizadas a pedido de Pierre Loeb¹⁷³, en 1959; y dos serigrafía para la revista *KWY* (una de 1959 y otra de 1962) a pedido de sus amigos portugueses en París, Lourdes Castro y René Bertholo. Todas ellas estampadas en el taller KWY:

Vieira da Silva, *Le jardin*, 1959 [viesil001]
Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil002]
Vieira da Silva, *Verte*, 1959 [viesil003]
Vieira da Silva, *La bibliothèque*, 1959 [viesil004]
Vieira da Silva, *S/ título (Paysage)*, 1959 [viesil005]
Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil006]
Vieira da Silva, *Carte marine (Paysage baroque)*, 1959 [viesil007]
Vieira da Silva, *Le labyrinthe*, 1959 [viesil008]
Vieira da Silva, *S/ título (Paysage)*, 1959 [viesil009]
Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil010]
Vieira da Silva, *S/ título (Paysage)*, 1959 [viesil011]
Vieira da Silva, *Vostok*, 1962 [viesil012]

Este conjunto de obras de Vieira da Silva fue analizado a partir de las obras visualizadas en las distintas colecciones y también por medio del *Catalogue Raisonné* (Weelen y Jaeger 1993-1994) y del catálogo *Les estampes* (Weelen 1977)¹⁷⁴.

Las serigrafías *Le jardin* [viesil001]¹⁷⁵, *S/ título* [viesil002], *S/ título (Paysage)* [viesil005] y *S/ título* [viesil006]¹⁷⁶ son utilizadas como tarjetas de felicitaciones, con una tirada de ciento veinte pruebas, cada una, sobre papel artesanal de diferentes colores y calidades.

¹⁷² Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Vieira da Silva*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Las serigrafías de Vieira da Silva fueron visualizadas en las colecciones del CAMFCG, del MACFS y en la CMB.

¹⁷³ Pierre Loeb (1897-1964), fundador de la Galerie Pierre, se interesa por la obra de Vieira da Silva después de una visita a su taller, en 1947, en París.

¹⁷⁴ Según Sandra Brás Santos, responsable del Centro de Documentação e Investigação da Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, los catálogos más completo y fiables de la obra serigráfica de Vieira da Silva son los dirigidos por Guy Weelen (1919-1999), una vez que se han detectado errores en la catalogación de su obra serigráfica en otras publicaciones. Guy Weelen fue escritor, poeta, dibujante y crítico de arte. En 1949 conoce a la pareja Vieira da Silva y Arpad Szenes de quienes se vuelve amigo y colaborador, ocupándose de sus exposiciones, catálogos y del inventario de sus obras, siendo por ello una de las personas con más conocimiento de la obra de estos artistas.

¹⁷⁵ Esta serigrafía aparece catalogada como impresa con cinco colores (Weelen y Jaeger 1993-1994), aunque fue posible contar siete tintas en la obra visualizada en el CAMFCG.

¹⁷⁶ Esta serigrafía ha sido firmada por Vieira da Silva tanto en la posición catalogada en la BDSAP, como se puede verificar en el catálogo *Vieira da Silva: obra gráfica 1933-1991* (1992); como aparece firmada en la posición invertida, lo que se puede verificar a través del *Catalogue Raisonné* (Weelen y Jaeger 1993-1994).

En sus serigrafías, como en su pintura, Vieira da Silva construye composiciones ritmadas con estructuras en red de líneas y cuadrículas, criando una dicotomía entre una representación perceptible y un juego abstracto de volúmenes, equilibrio, color y luz. Como refiere Guy Weelen (1993-1994, 326), «para cada litografía y serigrafía, se recommienza el color, que es, por lo tanto, diferente. Estas búsquedas sucesivas la incitaban, a veces, a modificar la estructura de la imagen. Como para un músico, se trataba de variaciones: al transformar las formas y colores, Vieira inventa cada vez»¹⁷⁷. El recommienzo del color es una importante característica de la obra serigráfica de este período y es trabajado por Vieira da Silva de varias formas: o con la reutilización de las matrices en diferentes serigrafías; o con la separación de las capas que componen una serigrafía en otras obras individuales e independientes; o, incluso, a través de la intervención directa con otros materiales sobre las pruebas estampadas de una tirada.

Partiendo de la observación directa de esta serie de 1959, se puede verificar que Vieira da Silva reutiliza algunas de las matrices serigráficas en diferentes serigrafías, como es el caso de *Verte* [viesil003] y de *La bibliothèque* [viesil004]. En las dos obras son perceptibles capas de tinta aplicadas a partir de la misma matriz, que, no obstante, adquieren valores plásticos totalmente distintos cuando aplicadas con colores y organizaciones diferentes. Al reutilizar las matrices serigráficas, Vieira da Silva reinventa el color, reinventando, así, la propia estructura de la imagen. Es la repetición ofertada por el múltiplo lo que permite a la artista una búsqueda sucesiva alrededor de los mismos elementos, en una tentativa de agotar sus variaciones posibles.

Del constante rehacer surgen las serigrafías *S/ título (Paysage)* [viesil009] y *S/ título (Paysage)* [viesil011]. Estas dos obras, nacidas de *S/ título (Paysage)* [viesil005] —una serigrafía compuesta por cinco capas de tinta (por ello realizada a partir de cinco matrices distintas)—, son un desdoblamiento de esa *Paysage* original, donde Vieira da Silva, reutilizando dos de las matrices, separada e independientemente, crea dos serigrafías nuevas. Apartadas de la obra donde partieron, y despojadas del color de que estaban hechas, *S/ título (Paysage)* [viesil009] y *S/ título (Paysage)* [viesil011] se realzan por la composición de líneas (estampada solamente en negro) que las constituye.

También es la necesidad de recommenzar el color lo que lleva a Vieira da Silva a intervenir directamente sobre las pruebas serigráficas con otros materiales —con goua-

¹⁷⁷ T. O.: «Para cada litografia e serigrafia, recommença-se a cor, que é portanto diferente. Estas pesquisas sucessivas incitavam-na, por vezes, a modificar a estrutura da imagem. Como para um músico, tratava-se de variações: ao transformar as formas e as cores, Vieira inventa cada vez».

che, acuarela, óleo o lápiz litográfico—, rehaciendo la obra inicial de base serigráfica¹⁷⁸. Vieira da Silva seguía construyendo sobre las serigrafías y también sobre las litografías, procurando extraerles otras variantes. «El método de trabajo de Vieira da Silva, a lo largo de toda su vida, se mantuvo invariable. Para que se pueda elegir, es necesario disponer de un amplio abanico de posibilidades»¹⁷⁹ (Weelen 1993-1994, 326); las múltiples pruebas le permiten esto, repensar y rehacer la obra partiendo siempre de la misma base.

De la amistad y colaboración entre Vieira da Silva y los artistas del grupo KWY surge *S/ título* [viesil010], la primera serigrafía de la artista editada para la revista *KWY* 4, en mayo de 1959. Además de las cien pruebas para la revistas, son realizadas pruebas suplementares para los colaboradores de la revista y para amigos cercanos¹⁸⁰. Más tarde, en otoño de 1961, la revista *KWY* edita otra serigrafía de Vieira da Silva, *Vostok* [viesil012], que sale en el número ocho¹⁸¹. Esta obra estampada en negro, plásticamente aproximada al trazado del lápiz litográfico, hace referencia a la nave espacial soviética que realiza el primer vuelo tripulado de la historia, en abril de 1961. A semejanza de *S/*

¹⁷⁸ El *Raisonné* de Vieira da Silva (Weelen y Jaeger 1993-1994) cataloga las varias *pruebas realizadas* con diferentes materiales sobre el *fondo serigráfico* correspondiente a las obras analizadas en este estudio: registra siete pruebas realizadas a gouache de la serigrafía *La bibliothèque* [viesil004]; de la serigrafía *Le labyrinthe* [viesil008] registra ocho pruebas realizadas a gouache, una a óleo, una a lápiz litográfico y otra, de 1970, realizada con óleo y gouache; de la serigrafía de *Verte* [viesil003] registra una prueba realizada a gouache; de la serigrafía *S/ título* [viesil006] registra una prueba realizada a gouache; de la *S/ título (Paysage)* [viesil009] registra una prueba realizada a acuarela; y de la serigrafía *S/ título (Paysage)* [viesil011] registra una prueba realizada a gouache. Además, registra otra obra, con el título *Composition en gris foncé*, de 1960, realizada con tinta y témpera sobre un fondo serigráfico, que no se ha identificado.

Las *pruebas realizadas* de Vieira da Silva no son consideradas individualmente en los registros de la BDSAP (al contrario del procedimiento optado, por ejemplo, con obras de Fernando Calhau). Estas surgen solo asociadas, y apuntadas en la entrada *Observaciones* de la *Ficha de serigrafía*, a la respectiva serigrafía que ha servido de base a cada una de las *serigrafías realizadas*. Se ha respetado las propias opciones de la artista de mantener las *pruebas realizadas* como parte de la tirada, como se puede verificar a través de las inscripciones que Vieira da Silva escribe a lápiz en las obras y a través de los títulos atribuidos en el *Catalogue Raisonné*, es decir, las obras mantienen los mismos títulos pero bajo la indicación de «épreuve d'essai gouachée», o «epr. gouachée», o «epr. reprise à l'huile», o «épreuve reprise crayón lithographique», o «épreuve rehaussée», etc.

Si en la obra de otros artistas parece más clarificador registrar individualmente serigrafías muy semejantes, concretamente para que esa semejanza no suscite dudas; en la obra de Vieira da Silva parece mucho más esclarecedor mantener la relación entre las serigrafías realizadas y las serigrafías que están en su origen.

¹⁷⁹ T. O.: «O método de trabalho de Vieira da Silva, ao longo de toda a sua vida, manteve-se invariável. Para se poder escolher, é necessário ter à disposição um largo leque de possibilidades».

¹⁸⁰ *S/ título* [viesil010] (fecha en 1959) y *Vostok* [viesil012] (fecha en 1962) son las únicas serigrafías que forman parte de la revista *KWY* y que están registradas individualmente en la BDSAP. La necesidad de considerar estas dos serigrafías por separado se debe al hecho de que existen también pruebas suplementares —firmadas e individuales— en las colecciones estudiadas.

¹⁸¹ El ejemplar de esta serigrafía perteneciente a la colección del CAMFCG está datado, por la artista, en 1962, aunque esta obra sale con la revista *KWY* 8, de otoño de 1961.

título [viesil010], también son realizadas pruebas suplementares, ajenas a la revista, de esta serigrafía.

Vieira da Silva producía sus serigrafías en el taller del grupo KWY, dibujando directamente sobre la pantalla serigráfica, como explica Henrique Silva (2011): «Todavía era serigrafía hecha a mano, directamente en la malla. Vieira da Silva iba [al taller] a dibujar en la malla, y yo ayudaba imprimiendo»¹⁸². Después de estampadas, Vieira da Silva analiza cuidadosamente la cualidad de las pruebas antes de firmarlas, así lo describe Jaime Isidoro (2004, s/n p.) en un texto sobre la artista.

4.1.6 KWY (1958-1964): el grupo y la revista

La revista *KWY*¹⁸³ es uno de los acontecimientos primordiales para el entendimiento de las manifestaciones en esta época alrededor de la serigrafía. Por ello, aunque esta no esté registrada en la BDSAP, ni tampoco las diversas ediciones realizadas por el grupo KWY, parece inevitable su mención en la tesis¹⁸⁴.

La aparición de la revista *KWY* debe ser entendida partiendo de las circunstancias que motivaran el éxodo de los artistas portugueses en el final de los años 50. Frente a los obstáculos económicos y culturales los artistas no tienen esperanza de vivir de su trabajo en Portugal y optan por la emigración.

¹⁸² T. O.: «Ainda era serigrafia feita à mão, directamente na rede. A Vieira da Silva ia para lá desenhar na rede, e eu ajudava a imprimir [...]».

¹⁸³ *KWY*, «su nombre quedaba inscrito en el arte portugués, con el uso humorístico de las tres letras que el alfabeto nacional había eliminado oficialmente y podrían (o deberían) ser tomadas por las iniciales de un modo de vida —el «Ká Wamos Yndo» [aKá Wamos Yendo] hallado al parecer por Cesariny, mostrando en ello una complicidad surrealizante»/ T. O.: «[...] o seu nome ficava inscrito na arte portuguesa, com o uso humorístico das três letras que o alfabeto nacional eliminara oficialmente e que podiam (ou deviam) ser tomadas por iniciais de um modo de vida —o «Ká Wamos Yndo» achado consta por Cesariny, nisso se mostrando uma cumplicidade surreali-zante [...]» (França 2001a, 38).

¹⁸⁴ La revista *KWY* —ampliamente estudiada en trabajos como la tesis de maestría *Revista KWY: da abstração lírica à nova figuração 1958-1964* (Candeias 1996), o el catálogo *KWY: Paris 1958-1968* (2001)— no está registrada en la BDSAP, una vez que sus características multidisciplinarias y multiautorales deben ser entendidas dentro de contextos específicos que no caben en esta tesis.

El grupo KWY —nombre elegido a partir de las «tres letras que no existían en el alfabeto portugués»¹⁸⁵ (Bertholo 2000a, 145)— se constituye, así, por la voluntad de realizar una revista experimental impresa en serigrafía. Al grupo, formado inicialmente por René Bertholo y Lourdes Castro, se unen Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, José Escada, João Vieira, Christo (búlgaro) y Jan Voss (alemán).

La revista *KWY* se edita en París, entre 1956 y 1964, y sale en doce números. René Bertholo es el gran impulsor de esta idea original y responsable de las características esenciales de la revista: la elección del método artesanal en serigrafía, su carácter experimental e indeterminado y su abertura a la diferencia sin imposiciones estéticas. La revista *KWY* se materializa a través de los conocimientos de edición gráfica que René Bertholo adquiere aún antes de salir de Lisboa, por medio de experiencias como la revista *Ver*¹⁸⁶. Por estar estampada en serigrafía, proceso que permite la utilización de muchísimos colores, la *KWY* es visualmente muy atractiva y se destaca de otras revistas de la época impresas solo a negro en tipografía. La primacía de la imagen sobre la palabra en la composición de sus páginas es otro elemento que contribuye para distinguir la *KWY* de las demás publicaciones.

KWY no se vincula a compromisos sociales, políticos o ideológicos y por eso, durante sus seis años de existencia, la revista disfruta de la colaboración de muchos artistas, poetas y otros pensadores, tanto del medio cultural portugués como del parisino e internacional, «su apertura ha permitido presentar obras de artistas de los más diversos orígenes y tendencias plásticas, poéticas y estéticas»¹⁸⁷. (Rito 2000, 143). Con serigrafías, además de los elementos del grupo, participan artistas como Vieira da Silva, Manuel Cargaleiro, **António Saura (1930-1998)**, **Manolo Millares (1926-1972)**, Jorge Martins, Arpad Szenes, **George Noël (1924-2010)**, **Guido Biasi (1933-1984)**, **Peter Saul (1934)**, **Corneille (1922-2010)**, Yves Klein, **Niki de St. Phalle (1930-2002)**, **Jean Tinguely (1925-1991)**, **Françoise Dufrêne (1930-1982)**, **Martial Raysse (1936)**, **Paul Wunderlich (1927-2010)**, entre otros. La elección de los colaboradores de la revista *KWY* no se

¹⁸⁵ T. O.: «[...] três letras que não existiam no alfabeto português».

¹⁸⁶ Aunque no se sepa exactamente dónde René Bertholo adquiere los conocimientos técnicos de la serigrafía, se sabe que su interés por las ediciones gráficas surge temprano. Mientras estudiaba Pintura en la ESBAL a través de la Asociación de Estudiantes, René Bertholo, junto con António Lopes Alves y Sebastião Fonseca llega a dirigir la *Ver*, revista publicada entre 1953 y 1958 (y que vuelve a ser publicada en 1965). Los primeros fascículos de la revista fueron impresos por un proceso de estencil muy artesanal; solo a partir del nº 1 de la 2ª serie, de abril de 1955, la revista pasa a ser realizada por impresión tipográfica (*Ver* 1955). René Bertholo, también antes de emigrar en 1957, realiza trabajos gráficos para la revista *Shell* (Pinheiro 2008).

¹⁸⁷ T. O.: «Pela sua abertura permitiu apresentar trabalhos de artistas das mais diversas origens e tendências plásticas, poéticas e estéticas».

relaciona con las opciones estéticas o literarias de los editores, más bien corresponde a una relación afectiva con esos colaboradores, como lo explica Rene Bertholo: «Pedíamos la colaboración de amigos, de personas a las que íbamos conociendo [...]. Los colaboradores aumentaban a medida que íbamos conociendo más gente»¹⁸⁸ (Bertholo 2000a, 146).

A pesar de la importancia atribuida actualmente a la revista *KWY*, esta es prácticamente desconocida en Portugal en la época en que fue realizada. Debe señalarse que los números lanzados durante 1958 y 1959 tienen tirajes muy reducidos, variando entre 60, 85 y 100 ejemplares, permaneciendo por eso en una circulación casi privada.

Durante el año de 1958 el grupo edita los tres primeros números de la revista, en una habitación alquilada en el Boulevard Pasteur. Constituida inicialmente como una «carta», la revista «fue una forma de mantener el contacto con los amigos»¹⁸⁹ (Bertholo 2000a, 145). Estos números se elaboran con un carácter experimental, sin pretensiones y con gran simplicidad formal y de medios. El *KWY 1* sale en mayo, compuesto por ocho páginas que contienen serigrafías de Lourdes Castro y René Bertholo; la cubierta, estampada en dos colores también en serigrafía, fue creada por Lourdes Castro: «El primer número era muy pequeño, fue impreso a mano en serigrafía en una pequeña habitación alquilada»¹⁹⁰ (Bertholo 2000a, 145).

El *KWY 2* es editado en agosto, organizado en doce páginas compuestas con serigrafías de Gonçalo Duarte y Jan Voss. La cubierta es una serigrafía de René Bertholo estampada en dos colores. Las serigrafías de Gonçalo Duarte experimentan «una especie de collage de color, una yuxtaposición indecisa, y ligeramente superpuesta, de tonos cromáticos»¹⁹¹ (Dias 2001, 258).

En octubre es editado el *KWY 3*, con la cubierta creada por José Escada y estampada en tres colores; el número está organizado en catorce páginas donde figura otra serigrafía de José Escada¹⁹². Las obras de este artista junto con el poema de Herberto

¹⁸⁸ T. O.: «Pedíamos colaboração aos amigos, às pessoas que íamos conhecendo [...]. Os colaboradores aumentavam à medida que íamos conhecendo mais gente».

¹⁸⁹ T. O.: «Foi uma forma de manter o contacto com os amigos».

¹⁹⁰ T. O.: «O primeiro número era muito pequeno, foi impresso à mão em serigrafia num quatinho alugado [...]».

¹⁹¹ T. O.: «[...] uma espécie de colagem de cor, numa justaposição indecisa, e ligeiramente sobreposta, de timbres cromáticos».

¹⁹² Estas serigrafías de José Escada son enviadas de Lisboa a París (Candeias 2001, 89), una vez que el artista solo llega a París al inicio de 1960. José Escada conoce René Bertholo, Lourdes Castro, João Vieira y Gonçalo Duarte durante el Curso de Pintura en la ESBAL.

Helder restablecen la ligadura que el KKY tenía con el grupo del Café Gelo¹⁹³ (Candeias 2001, 89).

En los tres primeros números, las serigrafías presentadas tienen en común la simplicidad armoniosa con que las manchas de color se relacionan entre sí y cómo se conjugan con los textos literarios. La poesía es el género literario elegido para combinar con las estampas. Las palabras son dibujadas en vez de escritas, son imágenes en vez de texto, y son estampadas en serigrafía como las imágenes: «el uso de la serigrafía en la reproducción de las poesías añade al texto la componente visual y se extiende como composición experimental en el tratamiento gráfico»¹⁹⁴ (Rito 2000, 136).

La preferencia de los artistas por las tendencias del abstraccionismo lírico es evidente en estos números, «desde un punto de vista estético, los primeros números de la revista KKY describen una ruta concordante, afiliada a un lenguaje no-figurativo y lírico, con variantes *tachistas*, en Lourdes Castro, René Bertholo y José Escada»¹⁹⁵ (Candeias 2001, 89). Esta preferencia no se justifica solo por el aislamiento inicial en París, o por la herencia estética nacional, sino también porque la no-figuración es también una tendencia predominante en el arte parisino en el final de los años 50.

Debido a los limitados recursos económicos del grupo, el proceso de impresión de la revista es muy artesanal y los equipos y materiales utilizados son normalmente adaptados por los propios artistas: como la mesa de impresión adaptada a partir de un escritorio, o las pantallas serigráficas construidas utilizando un nailon muy fino en vez de organdí, un nuevo descubrimiento de René Bertholo (Castro 2001, 165). El trabajo de estampación se divide entre todos los elementos del grupo, y cada uno tiene una tarea diferente, como lo explica Lourdes Castro: «Por supuesto, cada uno tenía su tarea, René era quien imprimía, era el “jefe de la serigrafía”, yo mezclaba los colores, sabía las pro-

¹⁹³ Antes de la emigración, José Escada, René Bertholo, João Vieira y Gonçalo Duarte comparten un taller ubicado en el mismo edificio del Café Gelo, en Lisboa. Este tiempo de convivencia con el grupo surrealista del Café Gelo se refleja en las páginas del *KKY* a través de la colaboración de diversos autores que frecuentan ese espacio. Herberto Helder colabora en el *KKY* 2 con el poema *Ouro*; en el *KKY* 5 surge la colaboración de los poetas Mário Cesariny, António Ramos Rosa y José Manuel Simões. El grupo del Café Gelo, un grupo heterogéneo que se reúne de forma informal, en el final de los años 50 e inicio de los años 60, es también animado por autores ligados a la segunda generación de surrealista. De sus encuentros sale en tres números la revista *Pirâmide*, entre febrero de 1959 y diciembre de 1960.

¹⁹⁴ T. O.: «O uso da serigrafia na reprodução das poesias acrescenta ao texto a componente visual e prolonga-se como composição experimental no tratamento gráfico».

¹⁹⁵ T. O.: «[...] do ponto de vista estético, os primeiros números da revista *KKY* descrevem um percurso concordante, filiado numa linguagem não-figurativa e lírica, com variantes *tachistas*, em Lourdes Castro, René Bertholo e José Escada [...]».

porciones, otros ayudaban a colgar las pruebas para secar o escribían cartas, etc.»¹⁹⁶ (Castro 2000, 165).

En 1959 son editados dos números: *KWY 4* en mayo y *KWY 5* en diciembre. Este año el taller KWY obtiene su primer trabajo remunerado, imprimiendo las tiradas para las ediciones de serigrafía de Vieira da Silva (Candeias 2001, 90). Además, el grupo logra obtener una serigrafía de la artista también en las páginas de la revista, *S/ título* [viesil010].

KWY 4, como el número anterior, está organizado en doce páginas con los textos también impresos en serigrafía. Por el contrario, este número presenta ya algunos cambios en relación con los números precedentes y anuncia las alteraciones significativas verificadas en la revista en los números lanzados en los años 60. Por primera vez la revista se presenta con un subtítulo —*Caderno publicado em Paris por KWY*—, también el formato cambia y el tiraje aumenta a cien ejemplares. *KWY* presenta ya algún alejamiento del lirismo, debido en gran parte al aumento del número de colaboradores. La cubierta es una serigrafía hecha a partir de un detalle de una obra de Costa Pinheiro; en su interior, figuran serigrafías de Christo, René Bertholo y de otros dos artistas que no pertenecían al grupo KWY: Vieira da Silva y Manuel Cargaleiro. La colaboración de estos dos artistas, al mismo tiempo que trae algunas variaciones al lirismo no-figurativo de los números anteriores, rompe con el carácter privado que hasta entonces caracterizaba la revista.

Los cambios anunciados en *KWY 4* son más evidentes a partir de *KWY 5* y señalan los nuevos propósitos editoriales del grupo, alejándose del experimentalismo inicial:

Sobre todo es una nueva concepción de revista que los editores tratan de enunciar, restringiendo o delimitando el relieve hasta entonces atribuido a la difusión de las obras en serigrafía, reorganizando el espacio editorial en función de los criterios de racionalidad que el propio volumen del campo literario (poético y ensayista) impone.¹⁹⁷ (Candeias 2001, 91)

Este número, organizado por João Vieira, aparece más extenso, pasando de 12 a 44 páginas. Además de la serigrafía informalista en la cubierta de Manolo Millares, el número incluye serigrafías de João Vieira, Lourdes Castro, Jan Voss y Jorge Martins. Por

¹⁹⁶ T. O.: «É claro que cada um tinha a sua tarefa, o René era quem imprimia, era o “chefe da serigrafia”, eu misturava as cores, sabia as proporções, outros ajudavam a dependurar as provas para secarem ou escreviam cartas, etc.».

¹⁹⁷ T. O.: «É sobretudo uma nova concepção de revista que os editores tentam enunciar, restringindo ou delimitando o destaque até então atribuído à divulgação de obras em serigrafia, reorganizando o espaço editorial em função de critérios de racionalidade que o próprio volume do campo literário (poético e ensaísta) impõe».

primera vez surgen textos teóricos —los primeros que son dactilografiados y no estampados en serigrafías—, con una discusión en torno al informalismo y a la no-figuración. Sin embargo, la poesía sigue siendo el género dominante.

A partir del *KWY* 5, con la participación de João Vieira, quedan reunidos los ocho artistas que formaron parte del grupo KWY. El artista presenta una serigrafía estampada en varios colores, jugando con la superposición y con la transparencia de las tintas. En esta obra, explora el gestualismo inherente al trazado de la letra, más interesado en registrar el movimiento necesario para crearla que en las potencialidades visuales de cada letra. Tal como en su pintura, en la serigrafía, la letra y la palabra son asumidas como matriz y objeto de su creatividad. Jorge Martins presenta una serigrafía estampada a doble página solo en negro, acercando la obra de un grafismo más próximo al dibujo que a la pintura¹⁹⁸. El artista (que no perteneció al KWY) también estuvo exilado en París a partir de 1961; en el año de esta revista, 1959, Jorge Martins está todavía en Lisboa, donde comparte con José Escada un taller en la Rua Junqueira, hasta 1960.

La revista *KWY* empieza una nueva fase a partir de 1960. El *KWY* 6, editado en junio de 1960 con el subtítulo *Revista de artes plásticas*, se imprime en tipografía por la Gráfica Monumental, en Lisboa, con un aumento del tiraje hasta quinientos ejemplares. Este número pierde así su carácter estrictamente experimental y artesanal con originales en serigrafía, y se aparta del intimismo inicial en una tentativa de institucionalizar la revista y de promoverla para el público portugués. Por primera vez la cubierta no es una estampa serigráfica. Las únicas serigrafías de este número son de José Escada, Gonçalo Duarte y Antonio Saura, y «constituyen una excepción a la tendencia normalizadora que circunscribe el lado experimental de la publicación a unas pocas páginas compiladas en el centro de la revista»¹⁹⁹ (Candeias 2001, 92). José Escada realiza tres serigrafías monocromáticas, impresas en negro, con composiciones lineales abstractas, que prolongan la pesquisa gráfica que realiza en sus dibujos y acuarelas del mismo período. La serigrafía de Antonio Saura, *Crucifixión*, realizada a triple página y ejecutada a través de la matriz original, liga el KWY al informalismo español y al grupo El Paso²⁰⁰. Gonçalo Duarte trae

¹⁹⁸ También las estampas realizados por Jorge Martins, en el mismo período en la Gravura-SCGP (donde trabaja por invitación de Júlio Pomar, desde 1958) son distintos de esta serigrafía, que es totalmente lineal, con formas abstractas.

¹⁹⁹ T. O.: «[...] constituem uma excepção à vaga normalizadora que circunscreve a vertente experimental da publicação a umas breves páginas compiladas no centro da revista».

²⁰⁰ «Para *El Paso* el arte es un lenguaje autónomo, autosuficiente, no explicable. Esta defensa estaba en línea con el pensamiento de los editores de la revista *KWY*, en los campos plásticos, estéticos y éticos, buscando a través de la libertad de los materiales, del gesto, del trazo, de la mancha, en la aplicación de la materia, en la construcción de la forma, en la ambigüedad espacial y luminosa, la autonomía del lenguaje plástico y la libertad de expresión individual. Pero la

a la revista la influencia del surrealismo portugués de sus tiempos de convivencia con el Café Gelo. En este número (parcialmente dedicada a Gonçalo Duarte) sus serigrafías de cariz surrealista establecen una extraña relación entre la figuración y la abstracción. De acuerdo con Fernando Dias (2001, 258), esta abstracción es percibida «como resultado de un proceso de desfiguración —o de extinción de la figuración—»²⁰¹.

Las características artesanales y experimentales son nuevamente rescatadas en el *KWY* 7, del invierno de 1960. Este número, por un lado, prolonga la defensa del informalismo, con el homenaje a **Karl Brust (1897-1960)** (Rito 2000, 139); por otro, se abre a las problemáticas actuales del consumo y del objeto con las cuatro serigrafías de Christo. El artista utiliza objetos, como botones, vasos, botellas y láminas, impregnados de tinta y aplicados directamente sobre la malla serigráfica para crear las distintas zonas de impresión. Estas formas así selladas sobre el papel permiten establecer una relación directa con el propio objeto que las originó. Esta relación con el objeto será posteriormente acentuada por los procesos de fotosensibilización de la pantalla serigráfica ampliamente utilizados por Lourdes Castro, desde sus primeras serigrafías de sombras proyectadas de 1962.

A partir de 1961 el grupo sigue con solo cuatro miembros, René Bertholo, Lourdes Castro, Christo y Jan Voss, y cada uno de ellos organiza uno de los siguientes números de la revista. El *KWY* 8, de otoño, organizado por Lourdes Castro, incluye serigrafías de Lourdes Castro, René Bertholo, José Escada, Gonçalo Duarte, Jan Voss, Christo, Manolo Millares, João Lopes Vidal, Jorge Martins, João Vieira, Costa Pinheiro, Vieira da Silva, Arpad Szenes, **Peter Klasen (1935)**, Guido Biasi, **Gail Singer (1924-1965)**, **Gianni Bertini (1922-2010)**, **Frédéric Benrath (1930-2007)**, **Pfahler (1926-2002)** y **Bert Geresheim (1935)**. Todas las serigrafías son monocromáticas, estampadas en negro sobre papeles de diferentes cualidades y colores (Tipo.pt 2015). Este aumento considerable del número de colaboradores en la revista, verificado también en el campo literario, contribuye a su internacionalización: la revista en este año pasa a ser distribuida en diversas galerías y librerías de las principales ciudades europeas y americanas. Este

voluntad de intervención social no fue intención del grupo portugués, que nunca ha hecho referencia al contexto político de su país»/ T. O.: «[...] para *El Paso* a arte é uma linguagem autónoma, auto-suficiente, não explicável. Esta defesa foi consonante com o pensamento dos editores da revista *KWY*, nos campos plástico, estético e ético, procuraram através da liberdade dos materiais, do gesto, traço, mancha, na aplicação da matéria, na construção da forma, na ambiguidade espacial e luminosa, a autonomia da linguagem plástica e a liberdade de expressão individual. Mas a vontade de intervenção social não foi intensão do grupo português, que nunca fez referência ao contexto político do seu país» (Rito 2000, 137).

²⁰¹ T. O.: «[...] como resultado de um processo de desfiguração — ou de extinção da figuração».

aumento de colaboradores también favorece la diversificación de las tendencias artísticas, y la pluralización de los medios plásticos utilizados. El *KWY 8* recupera la interacción que existía en los primeros números entre los textos y las serigrafías. Se destaca *Désintégration*, serigrafía monocromática de René Bertholo, organizada como una película con tres fotogramas, donde figura una forma que se va desintegrando. En esta serigrafía, como en gran parte de las obras gráficas de este inicio de década, existe una paradoja entre figuración y abstracción, creada por las formas que René Bertholo trata como si fueran objetos, pero que al final son imposibles de identificar como tales.

Jan Voss organiza el *KWY 9*, impreso en la primavera de 1962. El número sigue la orientación neo-figurativa, pero ya en una vertiente de crítica y de desencanto con las sociedades occidentales de consumo, de desperdicio y de deshumanización, «introduciendo una perspectiva marcadamente crítica de la cultura de masas»²⁰² (Candeias 2001, 97). La cubierta, realizada en serigrafía por Jan Voss, con letras de Guido Biasi, refleja esta perspectiva negativa por medio de la temática de la muchedumbre. Figuran serigrafías de Lourdes Castro, René Bertholo, Jan Voss, Guido Biasi, George Noël y Paul Wunderlich. Se destaca la serigrafía de Jan Voss, datada y firmada, estampada con dos colores: las figuras, delineadas en negro y esparcidas por el papel, son ejecutadas a través de una gestualidad rápida, recordando vagamente su pasado de abstracción expresionista, pero integrándose ya en la nueva figuración por medio de un grafismo figurativo. René Bertholo presenta una serigrafía despegable, estampada en negro, con el título *Morceaux choisis*: la estampa es presentada como inacabada, acompañada de instrucciones de uso para completar la serigrafía (Típo.pt 2015).

En la cubierta de *KWY 10*, número de otoño de 1962 organizado por René Bertholo, el artista combina fragmentos de imágenes de los diferentes artistas con los nombres de todos los que colaboran en sus páginas. Toda la composición está estampada en tres colores sobre papel blanco. Estéticamente sigue predominando la nueva figuración, a la que el artista añade un componente humorístico, evidente en la serie de serigrafías numeradas, *Décou-pages*, compuestas por una amalgama de imágenes y fragmentos de tebeos, anuncios, citas, etc. Como esclarece René Bertholo (2000a, 148), los artistas querían «dignificar las cosas banales de lo cotidiano»²⁰³. En este número están incluidas serigrafías de Lourdes Castro, René Bertholo, Costa Pinheiro, Corneille y Peter Saul.

²⁰² T. O.: «[...] introduzindo uma perspectiva marcadamente crítica da cultura de massas [...]».

²⁰³ T. O.: «Queríamos dignificar as coisas banais do quotidiano».

En la primavera de 1963 se publica el *KWY 11*, organizado por Christo y dedicado al movimiento francés Nouveau Réalisme, y a la memoria de Klein, fallecido en el año anterior. Aparecen serigrafías de Lourdes Castro, Yves Klein, Niki de St. Phalle, Jean Tinguely, Françoise Dufrêne y Martial Raysse, obras que «identifican y completan, a su modo, esta nueva estética del tiempo presente que busca en la moral del consumo enfatizada en la posguerra —con la *americanización* de las costumbres— sus temas, sus materiales, sus medios»²⁰⁴ (Candeias 2001, 98). En este número, la referencia a lo cotidiano busca denunciar las modernas sociedades de consumo y sus absurdos. Para ello recurren a las propias «armas» de esas sociedades: el objeto común, la publicidad, la cultura de masas, los iconos, los ídolos y la banalidad.

El último número de la revista, el *KWY 12*, sale en febrero de 1964 con el subtítulo *Album*. Organizado por Lourdes Castro como un álbum de postales ilustradas con obras de todos los que colaboraron en la revista, el número reúne un total de 54 tarjetas postales con serigrafías, collages, fotografías y reproducciones de otras obras. El fin de la revista coincide con un período en que los cuatro editores tienen ya gran proyección y reconocimiento internacional, y sienten necesidad de organizarse y de dedicar tiempo a sus carreras individuales. El esfuerzo implicado en la organización y edición de la revista se vuelve intolerable para los artistas, así lo esclarece René Bertholo: «Ya sabíamos que no íbamos a seguir porque eso implicaba aumentar el tiraje»²⁰⁵ (Bertholo 2000a, 148).

Cuando hojeamos la revista, son efectivamente las serigrafías las que detienen nuestra atención en el desfile de su materialidad y heterogeneidad. El aura del objeto queda a medio camino entre la Formalización y la Interpretación. Y no hay que olvidar también su carácter efímero.²⁰⁶ (Rito 2000, 143).

²⁰⁴ T. O.: «[...] identificam e completam, a seu modo, esta nova estética do tempo presente que vai buscar à moral do consumo enfatizada no pós-guerra — com a *americanização* dos costumes — os seus temas, os seus materiais, os seus meios».

²⁰⁵ T. O.: «Já sabíamos que não íamos continuar porque isso implicava aumentar a tiragem».

²⁰⁶ T. O.: «Quando folheamos a revista, são efectivamente as serigrafias a prenderem a nossa atenção ao desfílares na sua materialidade e heterogeneidade. A aura do objecto permanece a meio caminho entre a Formalização e a Interpretação. E, não podemos esquecer também o seu carácter efêmero».

4.1.7 Lourdes Castro: la serigrafía en las primeras sombras proyectadas

La serigrafía tiene un papel matricial en la obra de Lourdes Castro, pues, a partir de ella, surgen las primeras sombras realizadas por la artista: «Fue con la serigrafía que salieron a la luz mis primeras sombras»²⁰⁷ (Castro 2010, 37). Lourdes Castro describe la forma en que acontece este proceso:

Hacía collages con objetos y con ganas de hacer obras impresas, he puesto estos mismos objetos sobre la malla presensibilizada. Obtuve así verdaderas sombras proyectadas. La sorpresa del dibujo, la simplicidad de la forma, del contorno de una sombra, de su presencia invisible me fascinó tanto que todavía hoy para mí es nueva.²⁰⁸ (Castro 2010, 37)

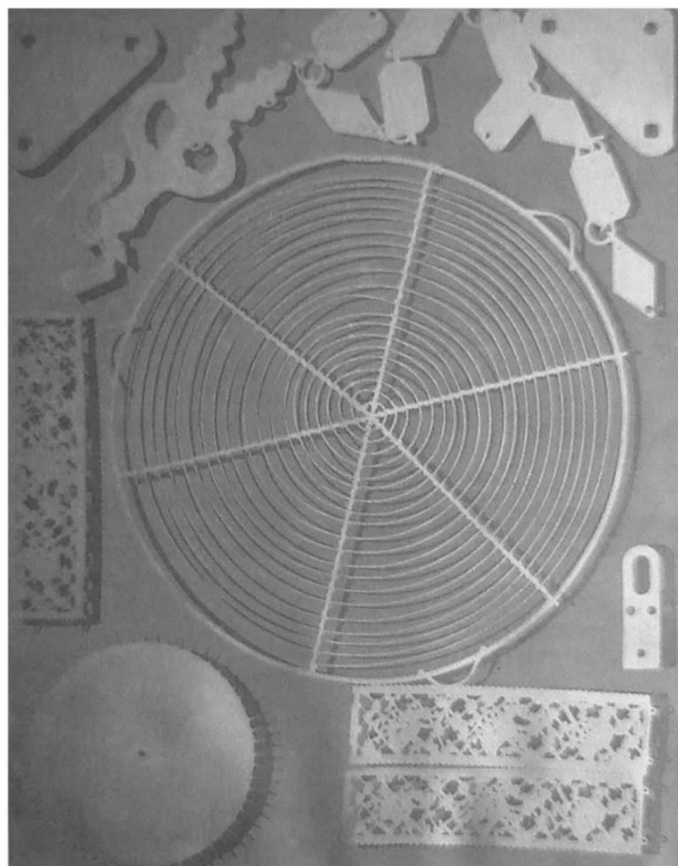
Las serigrafías, *Primeiras sombras projectadas* [loucas019], *Objectos prateados com sombras* [loucas014] y *S/ título* [loucas008], producidas por Lourdes Castro en 1962, corresponden a este período inicial en que surgen las primeras sombras. Estas tres obras están íntimamente relacionadas con la fase objetual iniciada en 1961, período en que Lourdes Castro abandona la pintura tradicional. Aquí, la artista se apropia de objetos comunes de lo cotidiano, de restos, utensilios y desperdicios del día a día, y los acumula y organiza, siguiendo las referencias de los *ready-made* de Duchamp: «Lourdes Castro materializará objetualmente su pensamiento sobre el mundo hasta llegar al contorno pintado de él»²⁰⁹ (Acciaiuoli 2001, 25).

En *Objectos prateados com sombras* [loucas014], estampada con tres colores, Lourdes Castro utiliza, inclusivamente y en analogía con sus objetos tridimensionales, un color plateado para la impresión de las sombras. La unidad y aura de que se revisten los objetos recubiertos con tinta de aluminio es transpuesta para el múltiple como cualidad intrínseca y esencial de la memoria de esos objetos.

²⁰⁷ T. O.: «Foi com a serigrafia que vieram à luz as minhas primeiras sombras».

²⁰⁸ T. O.: «Fazia colagens com objectos e querendo realizar obras impresas, coloquei esses mesmos objectos sobre a seda pré-sensibilizada. Obtive assim verdadeiras sombras projectadas. A surpresa do desenho, a simplicidade da forma, do contorno de uma sombra, da sua invisível presença fascinou-me tanto que ainda hoje para mim é nova».

²⁰⁹ T. O.: «Lourdes Castro materializará objectualmente o seu pensamento sobre o mundo até chegar ao seu contorno pintado».



33 – Lourdes Castro, *Primeiras sombras projectadas*, 1962 [loucas019]; Lourdes Castro, *Objectos prateados com sombras*, 1962 [loucas014].

Las tres serigrafías son estampadas por la artista con pequeñas tiradas de dieciséis pruebas, en el caso de *Primeiras sombras projectadas* [loucas019], y de veinte pruebas en *Objectos prateados com sombras* [loucas014] y *S/ título* [loucas008]. En el proceso serigráfico de sensibilización de la pantalla, Lourdes Castro utiliza directamente la sombra proyectada de los objetos, sus «[...] serigrafías son serigrafías originales: son hechas a partir de dibujos en negro (o sombras proyectadas directamente) correspondiendo cada uno a un color (a un pase de color), cada color a una sombra»²¹⁰ (Castro 2010, 37). La sombra de las pequeñas figuras acumuladas, captada directamente en la composición de *Primeiras sombras projectadas* [loucas019], pero registrada en negativo, como una reminiscencia del espacio físico por ellas ocupado, parece enfatizar simultáneamente la ausencia de sus volúmenes.

²¹⁰ T. O.: «As minhas serigrafias são serigrafias originais: são feitas a partir de desenhos a preto (ou sombras projectadas directamente) correspondendo cada um deles a uma cor (uma passagem de cor) cada cor a uma sombra».

Lourdes Castro inicia el registro de las sombras proyectadas de sus amigos en 1963, trabajo que desarrolla no solo en la estampación serigráfica —como es el caso de *Ombre portée bleu clair* [loucas017], realizada en 1968 (así como de otras serigrafías de la artistas de la década de los setenta, registradas en la BDSAP)— sino también en la pintura y en la construcción de objetos tridimensionales, recurriendo a materiales transparentes como el plexiglás y el *rodhoid*. Con *Ombre portée bleu clair* [loucas017] y otras dos serigrafías de 1968 —*Ombre portée translucide* y *Ombre portée marron transparente*²¹¹—, la artista participa en la exposición *Gravure portugaise contemporaine*, realizada en el Centre Culturel Portugais de la Fondation Calouste Gulbenkian, en París, en 1969.

4.1.8 René Bertholo: la serigrafía como proyecto

René Bertholo es uno de los artista con menos obra serigráfica presente en las colecciones estudiadas, a pesar de desarrollar una vasta obra en esta área. La ausencia en Portugal de obras del artista, producidas durante su permanencia en el extranjero, es notada por otros autores, como João Fernandes (2000, 14), que refiere que, «las galerías de arte portuguesas donde el artista pasa a exponer sus obras aseguran su entrada en colecciones privadas nacionales, pero no desarrollan ningún esfuerzo para recuperar obras anteriormente realizadas fuera del país [...]»; añadiendo que, «solo sus trabajos recientes están disponibles, por lo que hasta el momento es imposible reconstituir una visión general de su obra»²¹². Registradas en la BDSAP están solamente dos serigrafías de los años 70 —*Une année à Berlin* [renber001], 1973, editada por la Galeria 111 y *Les moutons* [renber002], 1973, editada por la Kompass (las cuales figuran en diversas colecciones)—; y una serigrafía de los años 60 —*Montage à l'exposition "Distances"* [ren-

²¹¹ El catálogo de la exposición *Gravure portugaise contemporaine* (1969) reproduce en blanco y negro la serigrafía *Ombre portée bleu clair* [loucas017]; sin embargo, de las otras dos serigrafías solamente consta información sobre el título, la data y la técnica.

²¹² T. O.: «As galerias de arte portuguesas em que o artista passa a expor os seus trabalhos asseguram a sua entrada em colecções privadas nacionais, mas não desenvolvem qualquer esforço no sentido de recuperarem obras anteriormente realizadas fora do país [...]»; «Apenas os seus trabalhos recentes se encontram disponíveis, tornando até ao momento impossível reconstituir uma visão global da sua obra».

ber003], 1969— reproducida en el catálogo *Gravure portugaise contemporaine* (1969), de la exposición realizada en París²¹³.

Muchas estampas serigráficas de René Bertholo surgen reproducidas y catalogadas en dos importantes publicaciones: *KWY: Paris 1958-1968* (Lisboa, 2001) y *René Bertholo* (Oporto, 2000). El catálogo *KWY: Paris 1958-1968*, publicado por el Centro Cultural de Belém, reproduce quince serigrafías de René Bertholo, de las obras mostradas en la exposición, y refiere catorce obras más realizadas en serigrafía (comprendidas en el período en estudio) también expuestas pero no reproducidas en el catálogo (seis serigrafías sobre papel, tres carteles de exposiciones, una ilustración para el *Livro de Imre Pan* y cuatro páginas de *KWY 4*). El catálogo *René Bertholo*, publicado por el MACFS, menciona trece serigrafías (comprendidas en el período en estudio), de las cuales reproduce diez; cita también cuatro versiones del póster serigráfico *Modelos reduzidos*, de 1970, además de publicaciones realizadas en serigrafía, como libros de artistas, catálogos y revistas. Sin embargo, la falta de concordancia entre los datos referentes a algunas obras catalogadas en ambas publicaciones, y la ausencia de estas obras en las colecciones estudiadas, ha impedido el registro de muchas serigrafías en la Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal²¹⁴. Específicamente, en discordancia están las obras *Deutsche lieder* y *Ne me laissez pas*, ambas de 1965, catalogadas como serigrafías en la publicación del Centro Cultural de Belém y como litografías en el catálogo publicado por el MACFS. También la serigrafía *Les moutons* [reneber002], editada por la Kompass en 1973 con una tirada de doscientas pruebas, surge catalogada en *René Bertholo* datada en 1974 y como edición de la Galeria 111; mientras que en *KWY: Paris 1958-1968* está datada en 1966-1973, con una tirada de veinte pruebas. La serigrafía *Fair and unchanging*, de 1969, en el catálogo *René Bertholo* surge como una obra compuesta de dos serigrafías; pero en *KWY: Paris 1958-1968* aparece una de esas serigrafías aislada aunque bajo el mismo título.

Sobre René Bertholo, en concreto, se sabe que desde muy temprano el artista se interesa por la edición gráfica, colaborando en publicaciones como la revista *Ver* y la

²¹³ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *René Bertholo*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. *Une année à Berlin* [renber001] es visualizada en las colecciones del CAMFCG, del MACFS y en la CMB; *Les moutons* [renber002] en la colección del CAMFCG y en la CMB.

²¹⁴ Por el mismo motivo no se han considerado los datos relacionados a las serigrafías de los demás artistas portugueses representados en el *KWY: Paris 1958-1968* (2001), en específico, los de Lourdes Castro, de Costa Pinheiro y de José Escada.

revista *Shell* (Pinheiro 2008)²¹⁵. Posteriormente, ya en París, René Bertholo concibe y dinamiza la revista *KWY*, en conjunto con otros artistas, y realiza diversas ediciones de artista, en el final de los años 50 y durante los años 60, como por ejemplo, *Livre Libre* (1960), con serigrafías originales de René Bertholo; y *Il faut ce qu'il faut* (1964) con serigrafías originales del artista y *Concilabules* de André Balthazar (René Bertholo 2000, 304). En estas experiencias con las ediciones de autor, René Bertholo utiliza procesos como la serigrafía y la litografía aplicadas en conjunto con otras técnicas como el *collage*, el dibujo, la tipografía o la caligrafía.

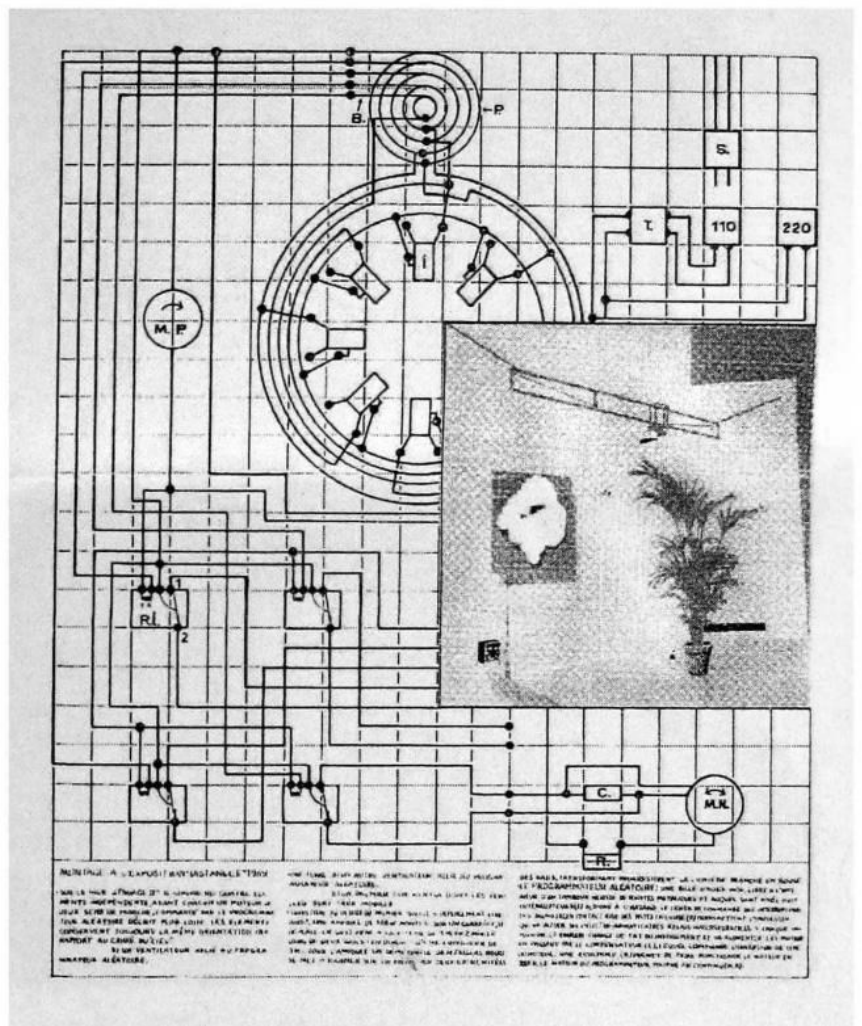
La serigrafía *Montage à l'exposition "Distances"* [renber003], de 1969, se inserta en el largo período de los *Modelos Reduzidos* (1966-1973). Este período surge posteriormente a la fase de pintura figurativa (1962/3-1966), donde René Bertholo acumula una iconografía que combina elementos figurativos con otros abstractos, contruidos a partir de su imaginario. De hecho, René Bertholo es uno de los protagonistas, en París, que intentan «una figuración entendida como nueva, es decir, defendida como de ruptura o de vanguardia ante el predominio de las expresiones *abstraccionistas*»²¹⁶ (A. Pomar 2000, 19). René Bertholo nunca copia una forma a partir del original, acude siempre a la memoria, en una negación del objeto en sí:

[...] he rechazado al principio el problema del objeto. Para mí, los objetos están demasiado presentes. Necesito de «imaginario», es decir, de la ambigüedad inherente a cada imagen en sí. [...] Mi realismo consiste en construir en la memoria la integridad de la forma. [...] Nunca copio una forma del original: escribo de memoria.²¹⁷ (Bertholo [1965] 2000b, 53)

²¹⁵ Además, antes de emigrar, René Bertholo ayuda a dinamizar las actividades de la Galería Pórtico junto con Lourdes Castro, José Vieira, Costa Pinheiro y Teresa de Sousa (Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva 2013), espacio donde, inclusive, realiza su primera exposición individual, en 1956. «En 1956 comparte un taller con José Escada, Gonçalo Duarte y João Vieira, arriba del Café Gelo, en Rossio, donde se reunía el Grupo do Gelo, tertulia informal donde Bertholo convivía, entre otros, con Mário Cesariny, Luiz Pacheco, Herberto Helder o Mário-Henrique Leiria»/ T. O.: «Em 1956 partilha um atelier com José Escada, Gonçalo Duarte e João Vieira, por cima do Café Gelo, ao Rossio, onde se reunia o Grupo do Gelo, tertúlia informal onde Bertholo prava, entre outros, com Mário Cesariny, Luiz Pacheco, Herberto Helder ou Mário-Henrique Leiria» (Silveira 2012).

²¹⁶ T. O.: «[...] uma figuração entendida como nova, isto é, defendida como de ruptura ou de vanguarda face ao predomínio das expressões abstraccionistas».

²¹⁷ T. O.: «[...] recusei à partida o problema do objecto. Para mim, os objectos estão demasiado presentes. Preciso de “imaginário”, isto é, da ambiguidade inerente a cada imagem em si. [...] O meu realismo consiste em construir na memória a integridade da forma. [...] Nunca copio uma forma a partir do original: escrevo de memória».



34 – René Bertholo, *Montage à l'exposition "Distances"*, 1969 [renber003].

El color es aplicado para colorar las formas dibujadas, proceso que René Bertholo utiliza en las pinturas de los años 60, y que determinará también el cromatismo de la serie de pinturas designadas por el artista como *Quadricromias*, realizada décadas después. Como aclara el artista en entrevista a Pierre Restany (Bertholo [1965] 2000b, 52): «Lo importante, para mí, son las imágenes. El color es secundario»²¹⁸.

Los *Modelos Reduzidos*, iniciados en el final de la década de los sesenta, son una serie de objetos que se mueven a través de motores. Estos objetos —construidos con diversos materiales, como hojas de aluminio pintadas, plexiglás y motores eléctricos— de

²¹⁸ T. O.: «O que é importante, para mim, são as imagens. A cor é secundária».

carácter acentuadamente lúdico se constituyen como paisajes en movimiento. René Bertholo empieza, entonces,

recortando planchas de metal para hacer mares y nubes, y gaviotas o delfines y barcos también, pintándolos a la perfección, ligados a motores minuciosos, en una cibernética de fantasía, de modo que todo se moviera, simulando aguas y cielos que silenciosamente nos envolvían [...]. El mundo de René Bertholo era personal, ingenuo e indiferente, y solitario también.²¹⁹ (França 2001b, 129)

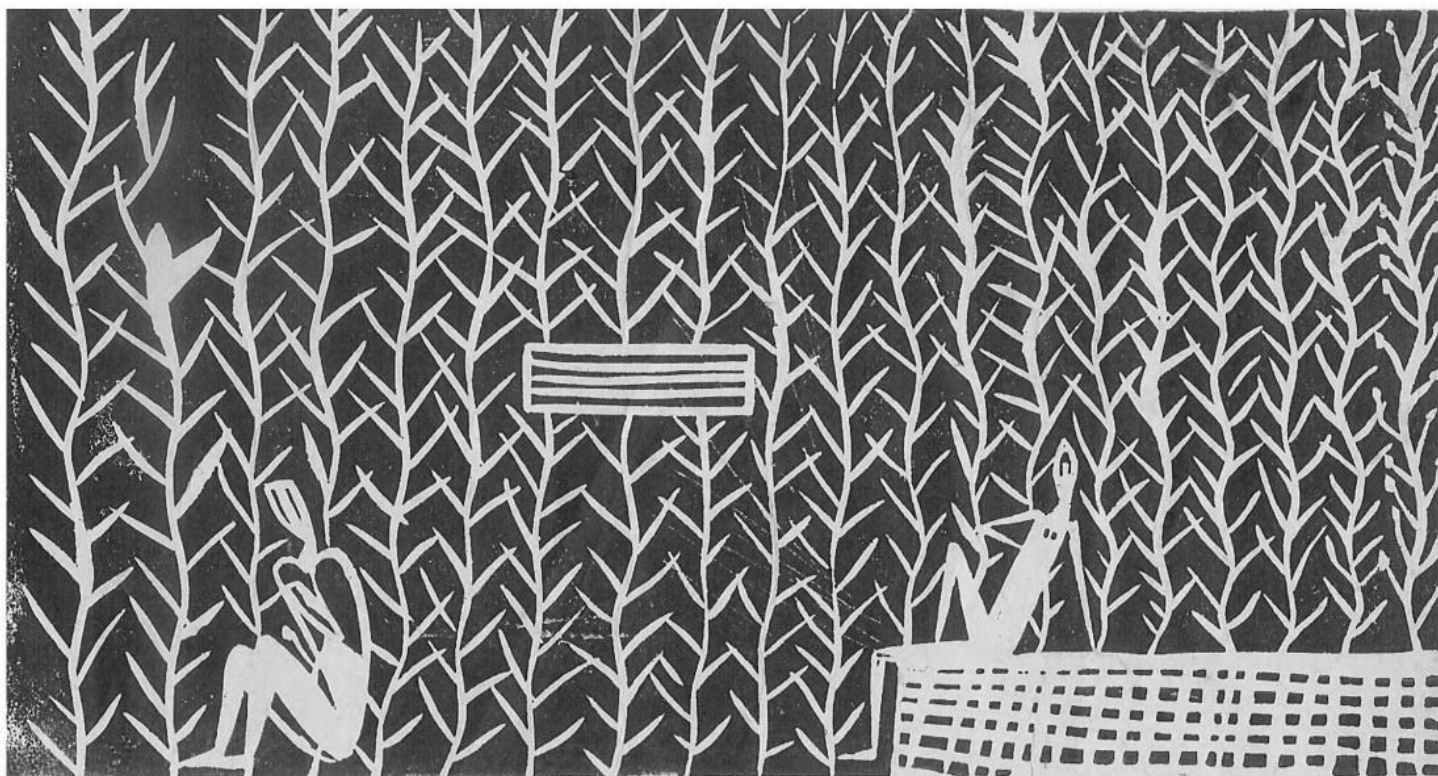
Muchas de las serigrafías que René Bertholo realiza en este período, en que abandona la pintura, son ideadas en torno de estos objetos: surgen como proyectos o esquemas que registran los dibujos, los cálculos, las planificaciones y los pensamientos que anteceden la concretización de los *Modelos Reduzidos*. También en las serigrafías el color es aplicado para colorear las formas dibujadas, a las veces con un carácter informativo, definiendo los colores de cada componente del objeto. La serigrafía *Montage à l'exposition "Distances"* [renber003], como el propio título indica, es un proyecto del montaje de la exposición *Distances*, donde figura una imagen de uno de los *Modelos Reduzidos* — *Nuvem com superfície variável* (Nube con superficie variable)—.

4.1.9 Henrique Silva y Eduardo Luiz: las serigrafías realizadas en París

También Henrique Silva y Eduardo Luiz están entre los jóvenes artistas que viajan a París en el final de la década de los cincuenta. Henrique Silva viaja en 1957 para estudiar pintura y grabado en la École des Beaux-Arts; Eduardo Luiz, en 1958, con una beca de la Fundação Calouste Gulbenkian, arraigándose definitivamente en Francia. Henrique Silva sería becario de la FCG entre 1961 y 1963.

Henrique Silva, en 1958, conoce René Bertholo y pasa a trabajar en su taller, según aclara el artista en entrevista: «René necesitaba gente para ayudar a hacer las ediciones; nos quedamos en el café, él me preguntó si yo estaba disponible, y ya está, me llamó

²¹⁹ T. O «[...] a recortar chapas de metal para fazer mares e nuvens, e gaivotas ou golfinhos e barcos também, pintando-os a preceito, ligados a minuciosos motores, numa cibernética de fantasia, para que tudo mexesse, a fazer de águas e de céus que silenciosamente nos envolviam [...]. O mundo de René Bertholo era pessoal, ingénuo e indiferente, e solitário também».



35 – Henrique Silva, *Solidão*, 1959 [hensil002].

y me dio trabajo»²²⁰ (H. Silva 2011). De este modo, Henrique Silva, convive con el grupo KWY y aprende los procedimientos técnicos requeridos en el aprendizaje de la serigrafía. Durante los cerca de dos años que estuvo en el taller, Henrique Silva trabaja principalmente en la impresión de las ediciones de las serigrafías de Vieira da Silva.

Con los conocimientos técnicos serigráficos que va adquiriendo en el taller KWY, Henrique Silva monta un pequeño taller, en París, para poder empezar a hacer sus experimentos personales. Henrique Silva (2011) explica, «monté un pequeño taller en casa, [...] un pequeño cuartito allá en París. [...] e imprimía serigrafías para mí, para Eduardo Luiz, para António Quadros, en fin, para algunos de mis amigos artistas», en la entrevista añade más adelante, «hacíamos experimentos, ensayos, pequeñas cosas»²²¹.

Dos de sus serigrafías, ambas datadas en 1959 —*Solidão* [hensil002] y *Rapaz ao balão* [hensil003]—, catalogadas en la BDSAP, corresponden a este período experimen-

²²⁰ T. O.: «O René precisava de gente para ajudar a fazer as edições; encontramos no café, ele perguntou-me se estava disponível, e pronto, chamou-me e deu-me trabalho».

²²¹ T. O.: «[...] montei uma pequena oficina em casa, [...] um quatinho pequeno lá em Paris. [...] e imprimia lá serigrafias para mim, para o Eduardo Luiz, para o António Quadros, enfim, para alguns artistas amigos meus»; «Fazíamos experiências, ensaios, umas pequenas coisas».

tal. En *Solidão* [hensil002], la composición resulta de la estampación de un solo color, en que la zona impresa equivale al fondo y las figuras surgen del contraste de ese fondo con el color del propio papel. De acuerdo con los procesos técnicos utilizados en ese tiempo (y descritos por Henrique Silva en entrevista), se dibuja directamente en la pantalla serigráfica con una goma líquida, antes de bloquearse el tamiz con una emulsión, con la intención de permitir que el dibujo surja en positivo —es decir, que el área dibujada corresponda a la zona estampada—; incluso, en *Solidão* [hensil002], Henrique Silva dispensa la goma líquida y dibuja directamente en el tamiz con la emulsión bloqueadora, de forma que el área dibujada en esta serigrafía es inversa al área estampada.

En *Rapaz ao balão* [hensil003], realizada con una figuración de temática populista, la artesanía de los materiales utilizados es visible a través de la textura dejada por la trama del tejido utilizado como pantalla serigráfica. Como aclara el artista, en este período experimental, «Era todo muy artesanal» (H. Silva 2011). *Couple* [hensil001] y *Corpo feminino* [hensil005], realizadas ya en la década de los sesenta, en 1963 y 1965 respectivamente, son ambas estampadas de forma muy simplificada, donde el único color usado crea el contraste entre las figuras y el fondo. La última serigrafía de este conjunto, *Cartaz Galerie Jacob* [hensil004], estampada con dos colores, es producida como cartel de la exposición que el artista realiza en la Galerie Jacob, en París, en 1968.

La única serigrafía de esta época de Eduardo Luiz —de las registradas en la BDSAP— se realiza en 1959, insertada así en el período del pequeño taller de Henrique Silva, donde Eduardo Luiz y António Quadros también trabajan. *S/ título* [edului006] es editada solamente en treinta y cinco pruebas, e impresa por el propio artista. Eduardo Luiz, tanto en su pintura como en las serigrafías, siempre recurre a un lenguaje figurativo muy propio que, al final de los años 50, se caracteriza por las figuras longilíneas y estilizadas. En la serigrafía *S/ título* [edului006] la figuración sigue basada en temáticas populares. En esta estampa, realizada con gran complejidad tonal, el predominio del fondo azul sobre toda la composición es conseguido por la superposición de varios tonos; fondo que adquiere cualidad vibrante a través del contraste con las pequeñas formas y detalles en rojo y rosas. Este *predominio azulado* también se verifica en algunas de sus pinturas de esa época y, curiosamente, también se verificará en la serigrafía de António Quadros, *S/título (Elefante)* [antqua001], de 1960 (además, el predominio azulado será una característica de muchas obras de António Quadros).

Poco tiempo después, Henrique Silva empieza a trabajar para Vieira da Silva —«Vieira da Silva me ha invitado a trabajar con ella en su taller. Me fui allí, pero no para hacer serigrafía, sino para lavar los pinceles, preparar los lienzos»²²² (H. Silva 2011)— en su taller de Yèvre-le-Châtel. Tanto Eduardo Luiz como Henrique Silva se instalan en este pequeño pueblo cerca de París; «Yèvre-le-Châtel se convierte en punto de encuentro de Vieira da Silva, Arpad, Eduardo Luiz, Henrique Silva y Ursula Zangger»²²³ (Isidoro 2004, s/n p.).



36 – Eduardo Luiz, *S/ título*, 1959 [edului006].

²²² T. O.: «[...] a Vieira da Silva convidou-me para trabalhar com ela no seu *atelier*. Eu fui para lá, mas não foi para fazer serigrafia, foi para lavar os pinceis, preparar as telas [...]».

²²³ T. O.: «Yèvre-le-Châtel passou a ser ponto de encontro com Vieira da Silva, Arpad, Eduardo Luiz, Henrique Silva e Ursula Zangger [...]».

4.1.10 António Quadros

António Quadros forma parte de los artistas que salen del país beneficiados por una beca de la FCG en el final de la década de los cincuenta: el artista viaja a París como becario para estudiar grabado en 1958 y 1959, período en que convive con Vieira da Silva y Arpad Szenes.

Como hemos comprobado anteriormente, António Quadros ya realiza serigrafías en el final de la década de los cincuenta, por lo menos desde 1957, antes del período en París. La única serigrafía de António Quadros registrada en la BDSAP —*S/título (Elefante)* [antqua001]²²⁴—, por estar fechada en 1960, se vuelve difícil precisar si ha sido realizada en Portugal o en París: si entre 1958 y 1959 el artista se sitúa en París, en 1961 estaría en Oporto, año en que termina el Curso de Pintura en la ESBAP. Entre 1961 al 1963 sigue en Oporto trabajando como profesor en la misma escuela, y a partir de ese año emigra a Mozambique.

Independientemente de esta incertidumbre, António Quadros es un artista que se mantiene apartado de las problemáticas entre abstractos y neorrealistas que persistían en Portugal en el final de la década de los cincuenta e inicios de la década siguiente. Todavía, aspectos *surrealizantes* son referidos con relación a su obra. En la descripción de Alexandre Pomar (2007, s/n p.), António Quadros, en su obra, recurre a una «figuración visionaria y en contacto con expresiones populares» que, por un lado, encuentra referencias en las figuras grotescas de cerámica popular de Barcelos (conforme Pomar, «semejante recurso a las mitologías locales y a los bestiario fantástico surgieron en América Latina, por ejemplo, con Francisco Toledo y Jorge de la Vega, ya después de haberse interesado los artistas de Cobra»); por otro lado, el autor también refiere el acercamiento a «algunos climas poéticos de Chagall»²²⁵ en la obra de António Quadros. En contrapartida, José-Augusto França (2009, 275) remete las influencias de António Quadros a la «imagística surrealista de Svanberg».

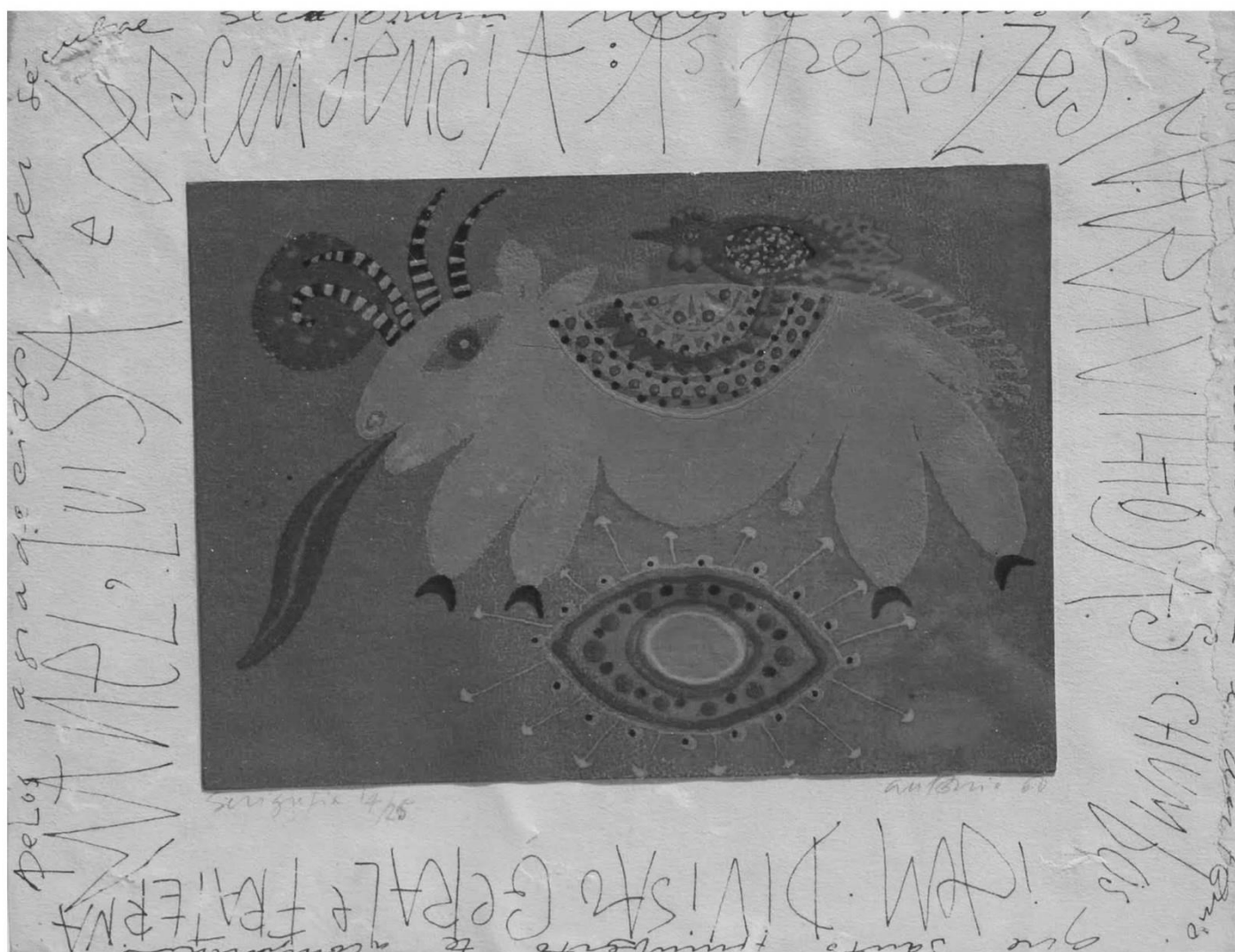
²²⁴ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *António Quadros*—, de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* de la BDSAP.

²²⁵ T. O.: «figuração visionária e em contacto com expressões populares»; «Semelhantes recursos às mitologias locais e aos bestiários fantásticos surgiam na América Latina, por exemplo, com Francisco Toledo e Jorge de la Vega, já depois de terem interessado os artistas Cobra»; «alguns climas poéticos de Chagall».

Observando la serigrafía de 1960 también se puede encontrar la figuración descrita concretizada en el *elefante azul*, figura que parte de un bestiario *imagético* al que el artista recurre durante toda esta época. El *clima poético* con aproximaciones a la obra de Chagall en esta serigrafía se consigue por la unión tonal de toda la composición, donde el tono del fondo absorbe y subvierte todos los otros colores, intensificando su aspecto fantástico. Técnicamente, el artista obtiene este resultado estampando primero el color del fondo sobre toda la zona de la composición y después estampando todos los otros colores sobre ese fondo. Esto hace con que visualmente todos los colores estén dominados por el color del fondo, dependiendo su intensidad del grado de transparencia de cada color. Además, este proceso también facilita el acierto de los distintos colores de la composición, una vez que las tintas de las figuras no están yuxtapuestas con la tinta del fondo sino superpuestas.

La apropiación de los marcos o molduras como espacio integrante de la obra ocurre en varias obras, donde António Quadros compone elementos gráficos y decorativos en combinación con palabras dibujadas, todos tratados de igual modo, creando un alfabeto de signos muy personal. Esto se puede comprobar en varias pinturas de los años 60, como en *The dead one* (1965), en *Homenagem aos poderosos* (1966) o en *Grandma Emily* (1965/66). Los elementos presentes en los marcos permiten establecer una conexión con su vasto trabajo de ilustración y con sus dibujos de este período, tanto por la utilización del mismo tipo de lenguaje de signos como por la utilización de las palabras como un elemento más de la composición. En la serigrafía mencionada surge igualmente el marco decorativo alrededor de la mancha impresa, en este caso compuesto por un texto manuscrito con tinta negra, que corresponde a una dedicatoria, y en la cual se puede leer «Manuel, Luisa y descendencia: Las perdices estaban maravillosas plomos ídem. División general y fraterna por los agradecidos *per séculae seculorum* maestro Ramos, Arnaldo, Laurentino y António que santo Humberto sea contigo»²²⁶ (Nogueiro 2010, [7]).

²²⁶ T. O.: «Manuel, Luísa e descendência: As perdizes estavam maravilhosas chumbos ídem. Divisão geral e fraterna pelos agradecidos per séculae seculorum mestre Ramos, Arnaldo, Laurentino e António que santo Humberto te acompanhe».



37 – António Quadros, *S/título (Elefante)*, 1960 [antqua001].

António Quadros surge como figura inevitable en el trayecto de la serigrafía artística en Portugal al ser citado por otros artistas como vehículo de aprendizaje y enseñanza de los procesos serigráficos, contribuyendo a la apropiación de sus aspectos técnico y comprensión de sus posibilidades plásticas. António Quadros es nombrado por Armando Alves (2012) como uno de los artistas, de una generación que iba un poco más adelante que la suya, que contribuye con conocimientos técnicos en los primeros pasos de la práctica serigráfica dados por los alumnos de la ESBAP. También Henrique Silva (2011) refiere la colaboración que existía entre él mismo, António Quadros y Eduardo Luiz, en la realización de diversos experimentos serigráficos en un pequeño taller montado en la casa donde vivía Henrique Silva, en París, en el año de 1959 o 1960.

Considerando una vez más los aspectos arriba citados, se puede concluir que António Quadros tenía conocimiento de los procedimientos técnicos implicados en la impresión serigráfica, y sería, probablemente, el impresor de sus propias serigrafías. Aunque

no haya sido posible proceder a la observación directa de la obra catalogada, es obvio el dominio de las técnicas serigráficas, notorio en la adecuación plástica al lenguaje propio de la serigrafía, en la policromía que implica, por cada color, un aumento de la complejidad de ejecución, y, por último, en el acierto de todos los colores en la composición.

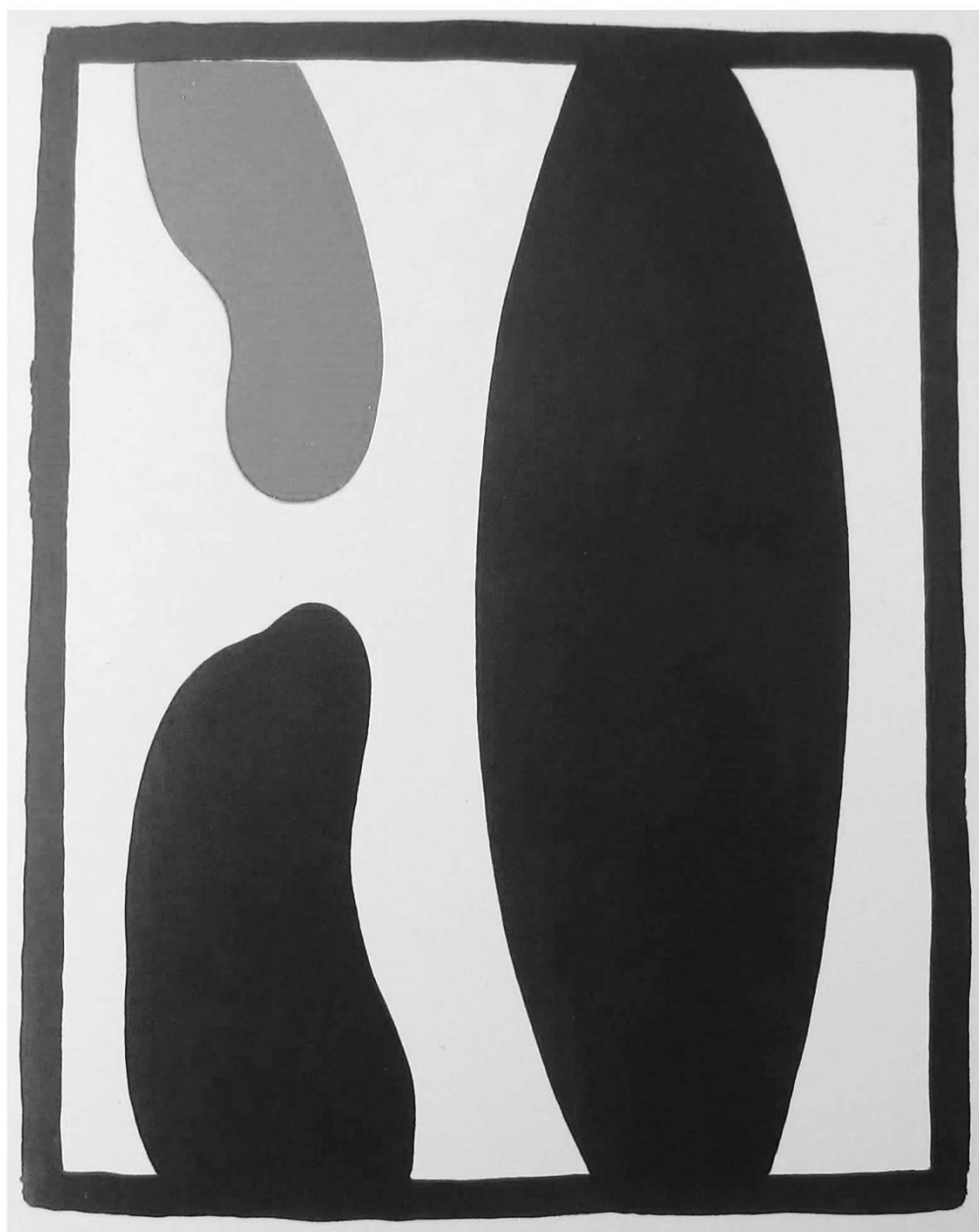
4.1.11 Manuel Cargaleiro: la influencia del azulejo tradicional portugués

Manuel Cargaleiro pasa a residir en París a partir de 1957 y sus primeras serigrafías son ya producidas en esta ciudad. En la BDSAP están registradas un total de dieciocho serigrafías realizadas entre 1957 y 1974²²⁷. Solamente cinco de estas obras — *Quatuor* [mancar001], 1957; *Natal-Natal-Natal!* [mancar002], 1958; *S/ título* [mancar003], 1959; *Cantata* [mancar004], 1959; y *S/ título* [mancar005], 1967— son producidas en los años 50 y 60, las demás son producidas ya en la década de los setenta.

El inicio del trayecto artístico a través de la cerámica influencia toda la obra plástica de Manuel Cargaleiro y determina también su obra serigráfica²²⁸. El azulejo tradicional portugués se traduce en su obra por medio de los juegos cromáticos en azul y blanco y en la espacialidad arquitectónica de sus composiciones. Manuel Cargaleiro, «que habiéndose dedicado a la cerámica antes de volver plenamente a la pintura, afirmó acerca de su *período impresionista*: “correspondió a una convergencia que he encontrado entre

²²⁷ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Manuel Cargaleiro*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Todas las serigrafías de Manuel Cargaleiro son catalogadas en la BDSAP a partir de la publicación *Manuel Cargaleiro: obra gravada 1957-1978* ([1978]), de la Galería S. Mamede, una vez que ninguna de las obras figura en las colecciones estudiadas.

²²⁸ «Manuel Cargaleiro pasó su infancia en una alfarería en Monte da Caparica, adonde sus padres se trasladaron cuando tenía solo dos años de edad»/ T. O.: «Manuel Cargaleiro passou a infância numa olaria no Monte da Caparica, para onde os pais se mudaram quando tinha apenas dois anos de idade» (I. J. 2011). En 1949 participa en el *Primeiro Salão de Cerâmica*; en 1952, muestra por primera vez sus piezas de cerámica en una exposición organizada por el SNI; y en 1954 vuelve a exponer sus obras en la Galería de Março, en Lisboa. Además, Manuel Cargaleiro fue profesor de cerámica en la Escola de Artes Decorativas António Arroio, en Lisboa.



38 – Manuel Cargaleiro, *S/ título*, 1967 [mancar005].

el barroco de los azulejos portugueses y la pintura moderna de tradición francesa”»²²⁹ (R. M. Gonçalves 1966). Según Gonçalves, el tipo de convergencia encontrada por Manuel Cargaleiro es una idiosincrasia común a los artistas emigrados, ya que es el contacto con un nuevo centro artístico lo que hace a los artistas repensar, dentro de su obra, su propia tradición cultural —«algo llevan con ellos que no encuentran en París y tampoco podrían

²²⁹ T. O.: «[...] que tendo-se dedicado à cerâmica antes de se voltar totalmente para a pintura, afirmou acerca do seu período impressionista: “correspondeu a uma convergência que encontrei entre o barroco dos azulejos portugueses e a pintura moderna de tradição francesa”».

haber desarrollado en Portugal. [...] Ellos buscan, por decirlo así, la tradición dentro de la propia obra»²³⁰ (R. M. Gonçalves 1966)—. La constante referencia a lugares y temáticas del país de origen se constata principalmente en las serigrafías de los años 70, donde surgen títulos como *Janela no Alentejo* (Ventana en Alentejo), *Évora*, *Azulejos-Azeitão* o *Albufeira*.

Las primeras estampas serigrafías se crean con composiciones muy simplificadas, correspondiendo aún a un período de indagación en el nuevo procedimiento de estampación. Estas obras son todas editadas por Manuel Cargaleiro en pequeñas tiradas de treinta, cuarenta, cincuenta u ochenta pruebas. La única obra registrada en la BDSAP producida en los años 60 es *S/ título* [mancar005], de 1967. Esta serigrafía registra un período en que la obra del artista, tanto en la serigrafía como en la litografía y en la pintura, se desarrolla hacia manchas de color más alargadas, con formas lánguidas de contornos en *hard-edge*. Como refiere R. M. Gonçalves (1966), en el catálogo *Seis artistas portugueses de Paris* (exposición de inauguración de la Galería Buchholz, en Lisboa), «a partir de estas obras, surgió una nueva preocupación por el uso de colores planos y formas simples. Las líneas sensuales, casi blandas, son todavía contornos rigurosos»²³¹. El autor recurre a los *collages* en papel lustre de Matisse para comprender las influencias en la obra de Manuel Cargaleiro, aspecto también referido en el artículo de Fernando Pernes (1966b, 70): «la lección del racionalismo de Matisse, combinada con las nuevas tendencias del “hard-edge”, ha influenciado beneficiosamente en la mutación referida de la pintura de Cargaleiro y dicta sus actuales posibilidades plásticas»²³².

Los títulos de sus serigrafías sugieren frecuentemente una nueva perspectiva en la observación de las obras, remetiéndolas a su valor simbólico, como menciona Vergílio Ferreira (1978, 10): «Cargaleiro, de modo imprevisto, prolonga a menudo su pintura terrenal con la metafísica de sus títulos... [...] Son títulos, además, que sin etiquetar la representación, apelan, además, no a un valor alegórico, sino a un valor de símbolo-

²³⁰ T. O.: «Alguma coisa levam consigo que não encontram em Paris e também não poderiam ter desenvolvido em Portugal [...]. Procuram, por assim dizer, a tradição dentro da própria obra».

²³¹ T. O.: «[...] a partir destas obras, surgiu uma nova preocupação pela utilização das cores lisas e das formas simples. As linhas sensuais, quase moles, são porém contornos rigorosos».

²³² T. O.: «[...] a lição do racionalismo de Matisse, acordada às novas tendências do “hard edge” influiu beneficentemente a referida mutação da pintura de Cargaleiro e comanda-lhe as actuais possibilidades plásticas».

gía»²³³. Esto se verifica principalmente en las serigrafías de los años 70, donde surgen títulos como *A casa do meu amigo* (La casa de mi amigo), *Janela no Alentejo* (Ventana en Alentejo), *O pequeno jardim* (El pequeño jardín) o *Gesto no tempo* (Gesto en el tiempo).

Las serigrafías de la década de los setenta, ya más apartada del experimentalismo inicial, encuentran una relación más intrincada con el lenguaje formal y pictórico que caracteriza la obra de Manuel Cargaleiro. Sus composiciones esencialmente abstractas son construidas con un grafismo que acumula elementos y pequeñas formas de carácter simbólico, estructuradas por el predominio del color azul. La mayoría de las serigrafías de este período son editadas por la Galeria São Francisco —con excepción de *Gesto no tempo* [mancar014], de 1973, una edición de Mário Martins da Silva (Lisboa); y de *S/título* [mancar018], de 1974, editada por el artista—, con tiradas pequeñas que oscilan entre quince y setenta y cinco pruebas.

4.1.12 Espiga Pinto: entre la tierra y el cosmos

De los artistas registrados en la BDSAP con obra serigráfica producida en la década de los sesenta, Espiga Pinto es el único que no ha emigrado, realizando sus obras en suelo portugués. Correspondiente a este período, solamente una de sus serigrafías está registrada en la BDSAP —Espiga Pinto, *Cavalo com elementos festivos*, 1968 [esp-pin003]—.

La serigrafía *Cavalo com elementos festivos*, estampada con tres colores, marca el final de un período experimentalista y artesanal que caracterizó el primer decenio de la obra gráfica de Espiga Pinto. Al mismo tiempo, esta serigrafía, anuncia otro período, iniciado en los años 70, marcado por una obra gráfica más compleja y realizada casi exclusivamente en serigrafía.

La fase inicial del aprendizaje de las tecnologías como la xilografía y la litografía, en una vertiente tradicional, se refleja en sus estampas serigráficas. Sus primeras

²³³ T. O.: «[...] Cargaleiro, imprevistamente, prolonga com frequência a sua pintura terrestre com a metafísica dos seus títulos... [...] São títulos, aliás, que sem etiquetarem a representação, apelam, todavia, não para um valor alegórico, mas para um valor de simbologia».

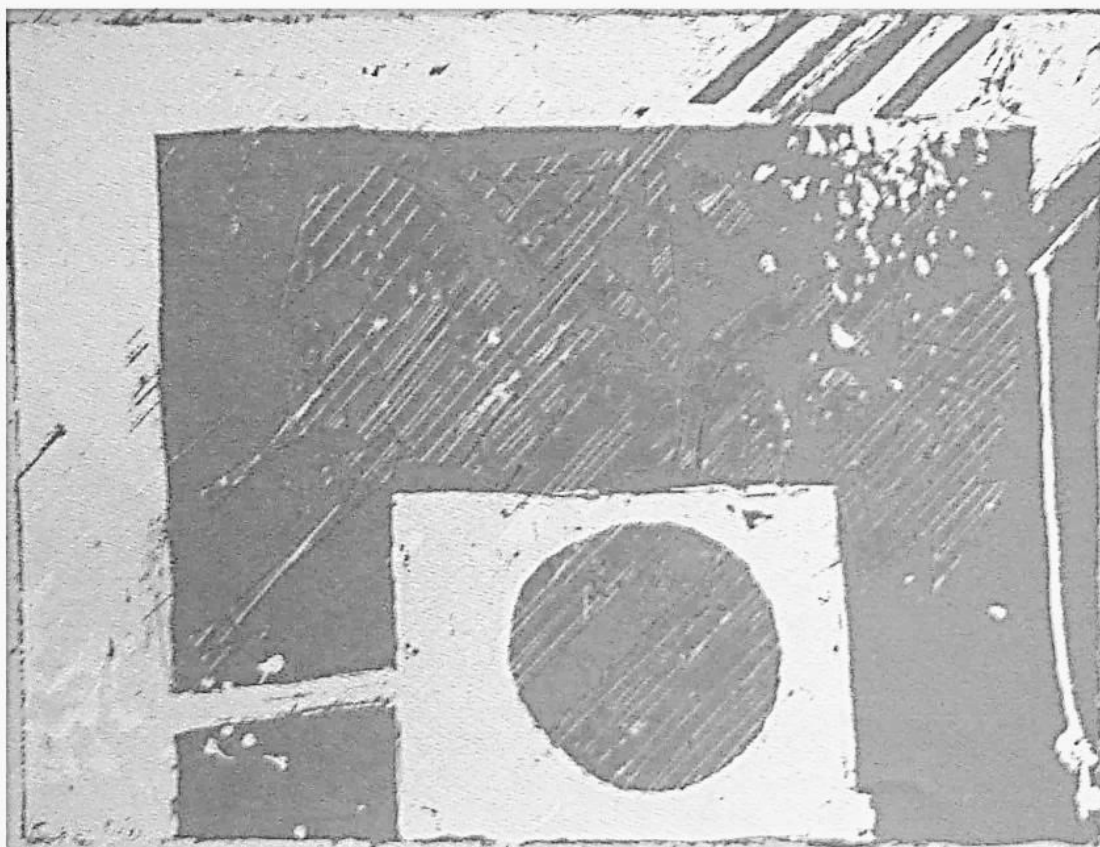
serigrafías son marcadas por una paleta cromática muy sobria y reducida (heredera de una visión tradicional del grabado preocupada por la superposición de los efectos cromáticos sobre las formas y la propia composición), y por la simplicidad de las figuras que nacen de ese mismo contraste clarooscuro que habita sus xilografías. Posteriormente, las serigrafías se vuelven más complejas, tanto en el alargamiento de la paleta, como en la proliferación y superposición de múltiples formas. La serigrafía *Cavalo com elementos festivos*, aunque más encuadrada en el primer período a través de las figuras cercanas a la xilografía, muestra ya que se aleja de los colores sobrios, a través de la combinación de tres colores en una paleta más abierta. En términos técnicos, esta serigrafía es aún realizada de una forma artesanal y, en efecto, la manualidad necesaria para su ejecución trasparece en la obra final. Las serigrafías de los años 70 son ya realizadas utilizando procesos fotográficos para la transferencia de imágenes a la pantalla serigráfica, y, además, la utilización de las tramas fotográficas también forma parte integrante de la composición de muchas de las obras.

Las dos fases de la obra gráfica de Espiga Pinto también encuentran una transición en *Cavalo com elementos festivos* a través de las temáticas abordadas por el artista: inicialmente, la figura del caballo y los «elementos festivos» son de naturaleza popular y nacen de la relación del artista con las tierras del Alentejo, permitiéndole construir una simbología muy propia, que se aparta de su habitual carácter figurativo y posibilitan soluciones plásticas próximas del geometrismo²³⁴; a partir de esta obra, los mismos elementos se metamorfosean, paulatinamente, reflejando las preocupaciones del artista con el cosmos y el esoterismo. La figura del caballo, que es transversal a toda su obra, en cierto modo representará siempre esta relación entre la tierra y el cosmos.

La inquietud y los cambios experimentales de Espiga Pinto traducen, en sus últimas fases, esa necesidad de investigación sobre la génesis del mundo, siempre reinventándose. La iconografía longinqua, gráfica, emblemática, dio la rueda (o el círculo) a un tipo de reflexión sobre organismos de connotación cósmica.²³⁵ (Rocha de Sousa 2008, 2)

²³⁴ Las cuatro serigrafías que surgen con el título *Símbolo festivo*, en las variantes *Ocre*, *Castanho*, *Com xadrez* y *Com xadrez castanho*, todas fechadas en 1968, en el catálogo *Espiga: 50 anos de gravura e serigrafia* (2008, [8]), son ejemplo de la forma como Espiga Pinto utiliza los «elementos festivos» para acercarse a una *geometrización* y estilización de las formas. Esto permite que su figuración sea construida a través de un lenguaje gráfico y de símbolos que se superponen a la propia representación del mundo visible.

²³⁵ T. O.: «A inquietude e as mudanças experimentais de Espiga Pinto têm traduzido, nas suas últimas fases, aquela necessidade de investigação sobre a génese do mundo, sempre a reinventar-se. A iconografia longínqua, gráfica, emblemática, cedeu a roda (ou o círculo) a uma espécie de reflexão sobre organismos de conotação cósmica».



39 – Espiga Pinto, *Cavalo com elementos festivos*, 1968 [esppin003].

Thomaz de Mello es el primer artista que Espiga Pinto recuerda que haya realizado serigrafía, aún en la década de los cincuenta. En conversación, Espiga Pinto (2011) cuenta que sus primeros experimentos en la serigrafía ocurren en 1958, en su taller, espacio provisto con los pocos materiales requeridos para su ejecución: un marco de madera, un tejido de seda, una rasqueta de madera y caucho, y tinta para estampar. En estos primeros ensayos, el artista utilizaba una goma para obturar el tamiz y, simultáneamente, determinar el dibujo (Pinto 2011).

Además de esta obra, otras tres serigrafías del artista están registradas en la BDSAP, todas pertenecientes a los años 70 —las dos editadas por la galería Kompass, *Oval interceptada*, 1973 [esppin001] y *Sétimo espaço*, 1973 [esppin002]; y la editada por la revista *Seara Nova*, [*Poster n° 3*], 1971 [esppin029].

Sin embargo, es importante aclarar que la publicación —*Espiga: 50 anos de gravura e serigrafia; 1958-2008 Catálogo Raisoné*— editada por el Centro Português de Serigrafia (CPS) en 2008, cataloga un total de veintidós serigrafías de los años 60 y seis de los años 70 (donde están incluidas todas las obras del artista arriba mencionadas con excepción del [*Poster n° 3*]). Diversos motivos han impedido de considerar este catálogo como fuente fidedigna para la catalogación de las obras que en él figuran y su consecuente registro en la BDSAP, aunque la publicación haya sido elaborada con la colaboración

del propio artista y el subtítulo enuncie sus pretensiones de catálogo razonado. No está en cuestión la existencia de las obras sino su correcta catalogación e inclusión, o no, en el período en estudio.

De los problemas relacionados con el catálogo, se apunta primero el hecho de que la publicación no está apoyada en ningún análisis exhaustivo o cualquier estudio sobre la obra de Espiga Pinto. En sus catorce páginas solamente figura un pequeño texto de Rocha de Sousa, imágenes con la reproducción de las obras y la respectiva ficha técnica (con información sobre el título, la técnica, el año y las dimensiones del soporte y de la mancha).

Después, se comprueba que los datos presentados referentes a las serigrafías no son rigurosos, existiendo incorrecciones principalmente con relación a las fechas de las obras, pero también con relación a las imágenes que figuran en el catálogo. Sobre el proceso de datación, el propio Espiga Pinto menciona que en el catálogo, en muchos casos, se considera, para datar las obras, el año de los dibujos que sirvieron de base a las serigrafías, y no el año en que las serigrafías son ejecutadas (Pinto 2011). En efecto, de acuerdo con declaraciones del artista, la serigrafía *Mulher na ermida*, datada en 1962 e impresa en Oporto, es una edición de la Fundação Convento da Orada, siendo, por eso, imposible que la serigrafía fuera realizada en 1962, una vez que esta fundación no es instituida hasta 1988.

La omisión de la serigrafía [*Poster n° 3*], editada por la *Seara Nova*, en 1971, también es una falta importante en el catálogo. Otro de los problemas está relacionado con las imágenes que figuran en el catálogo de las serigrafías *Cavalo em festa* (1967), *Carros com cavalos* (1967), *Pavão* (1967), *Camponesa com pomba grande* (1967) y *Cabeça de camponesa com lenço* (1967), que, en este caso, corresponden a los acetatos dibujados por Espiga Pinto (y usados para transferir el dibujo a la pantalla serigráfica), y no a las serigrafías estampadas, desconociéndose, por ello, las estampas y su aspecto final. También el conjunto de las cuatro serigrafías verticales que aparece en el catálogo con el título *Camponesa*, todas datadas en 1967/08, corresponden a las obras editadas y estampadas en 2008, a pesar de existir también una primera edición de estas obras realizada en 1967²³⁶.

²³⁶ Espiga Pinto comenta que las cuatro *Camponesas* reproducidas en el catálogo son una reedición del CPS, lanzadas en conjunto con el catálogo *Espiga: 50 anos de Gravura e serigrafia*, con ocasión de la exposición conmemorativa de los cincuenta años de grabado y serigrafía en la obra de Espiga Pinto. Todavía esta edición de 2008 es ligeramente distinta de la de 1967: a las cuatro *Camponesas* son añadidos dos elementos circulares —representando el sol y la luna— que se repiten, en las cuatro, siempre en la misma posición (Pinto 2011). Como explica Espiga

No obstante los problemas relacionados con la catalogación de la obra de Espiga Pinto, es importante comentar algunos aspectos relativos al catálogo *Espiga: 50 anos de gravura e serigrafia*, mencionados por el artista en la conversación (Pinto 2011), y que pueden aportar más información sobre su obra serigráfica.

El artista comenta que ninguna de las serigrafías del catálogo está estampada por él: las primeras son estampadas en tiradas pequeñas por un serígrafo en Oporto; y las serigrafías *Cavalo em festa*, *Carros com cavalos*, *Pavão com três luas* y *Pavão* son estampadas en Lisboa. Con excepción de *Mulher na ermida*, editada por la Fundação Convento da Orada y de *Cavalo com elementos festivos* [esppin003], editada por el Grupo Sem/Cem, todas las otras serigrafías fechadas en los años 70 son ediciones del propio artista.

Espiga Pinto, en la conversación, también alude a su método de trabajo para la concepción de las serigrafías. Habitualmente, el artista trabaja sobre la hoja de acetato, aplicando directamente la tinta negra con un pincel. Después de que la tinta se seque, manipula las formas, raspando y removiendo partes de la tinta de la superficie del acetato para abrir nuevas zonas de blanco. El experimentalismo y la constante búsqueda de nuevos materiales motivan la aparición de muchas serigrafías estampadas sobre diferentes tejidos, en vez del habitual soporte en papel.

4.1.13 Armando Alves

De Armando Alves están registradas en la BDSAP tres serigrafías, *S/ título* [armalv001], *S/ título* [armalv002] y *S/ título* [armalv003], todas sin data²³⁷. En estas obras Armando Alves utiliza un abstraccionismo geométrico depurado y una paleta muy reducida, donde el negro asume la figura principal. De acuerdo con el artista (Alves 2012), el rigor de estas serigrafías establece una relación, no con su pintura, sino con su trabajo en

Pinto, los mismos acetatos con las figuras de las campesinas son utilizados en las dos ediciones, y han sido dibujados directamente por el artista. La edición de 1967 fue realizada para un establecimiento hotelero en Algarve.

²³⁷ Según información recogida a partir del *Informe de bibliografía relacionada con determinado artista* —opción, *Armando Alves*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Las serigrafías de Armando Alves son visualizadas en las colecciones del MACFS, del MAM y en la CMB.

el diseño gráfico y con los objetos pintados que surgen a finales de los años 70 y durante la década siguiente. En este período, Armando Alves «presenta objetos (o esculturas pintadas) de grandes dimensiones, para colgar en las paredes, con una gran exigencia de rigor, ya sea en el diseño o en la fabricación; los colores, intensos y brillantes, desempeñan una función igualmente importante en su definición»²³⁸ (Bronze 1969a, 52).

La serigrafía *S/ título* [armalv003] es estampada con tres tintas sobre cartulina negra: además del color blanco, el artista estampa dos negros, uno mate y otro brillante, sobre la superficie igualmente negra. La composición se caracteriza precisamente por este juego en que la rigidez de las formas geométricas se suaviza en la sutileza de sus valores cromáticos.

²³⁸ T. O.: «[...] apresenta objectos (ou *esculturas pintadas*) de grandes dimensões, que devem pendurar-se nas paredes, numa grande exigência de rigor quer no desenho quer na feitura; as cores, intensas e brilhantes, desempenham uma função igualmente importante no seu definir-se».

4.2 LOS AÑOS 70: CONTEXTO HISTÓRICO Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS

La década de los setenta está dividida por uno de los acontecimientos más importantes de la historia portuguesa: la Revolución de los Claveles del 25 de abril de 1974.

Independientemente de la lógica artística, sigue siendo necesario considerar como evento central de la década el *25 de Abril* de 1974. Las transformaciones políticas determinan roturas en todo el tejido histórico, cambiando significativamente los parámetros de análisis de su propia realidad artística.²³⁹ (Pinharanda 1995, 612)

El golpe militar aporta profundas transformaciones políticas, sociales, económicas, culturales y artísticas. Los mercados de arte, que en el inicio de los años 70 conocen un creciente dinamismo, entran en crisis después de la Revolución.

Las tendencias estéticas que se establecen en este período en el arte portugués se encuentran más contextualizadas con la realidad internacional: por una parte, porque las alteraciones políticas, paulatinamente, traen a Portugal una mayor abertura cultural y más información artística; por otra, porque la expatriación de muchos artistas portugueses durante la década anterior y la formación de muchos otros en escuelas extranjeras trae, igualmente, las problemáticas estéticas vividas en el exterior. Principalmente, además de esto motivos, existe una enorme voluntad de reconocimiento en el contexto internacional.

En consecuencia, la diversidad de soluciones plásticas y la necesidad común de destruir los límites tradicionales del objeto artístico (y destruir su habitual variación entre pintura, escultura y grabado) caracterizan el arte en Portugal. La pluralidad estética hace

²³⁹ T. O.: «Independientemente da lógica artística é ainda necessário considerar como acontecimento central da década o 25 de Abril de 1974. As transformações políticas determinam rupturas em todo o tecido histórico, alterando-se significativamente os parâmetros de análise da própria realidade artística».

posible que algunos artistas se acerquen a las nuevas tendencias pop, minimalistas y conceptuales, mientras que otros siguen arraigados a las referencias surrealistas. En este sentido, la serigrafía desempeña un papel importante en este período como medio capaz de formular nuevas propuestas plásticas y de responder a las nuevas problemáticas artísticas. Las particularidades propicias de este medio son apuntadas por Fritz Eichenberg,

Las mismas cualidades visuales que eran inaceptables para los primeros artistas que se acercaron a la serigrafía la hicieron «natural» para el producto «frio» e impersonal, así como para la reproducción fiel de elementos de fotografía extraídos de los medios de comunicación para fines de collage. Además, la capacidad de adaptación de la serigrafía a superficies de formas tridimensionales de profundidad y volumen se encajaba convenientemente en la creciente tendencia de confundir las categorías tradicionales y los límites de la pintura, de la escultura y del grabado.²⁴⁰ (Eichenberg 1976, 487)

Como el autor comenta un poco antes en el mismo texto, las características intrínsecas de la serigrafía convienen a las opciones formales, plásticas y estéticas de las nuevas directrices del *pop art*, *op art* y del arte *minimal*.

El arte pop, por ejemplo, avanzó con una adopción generalizada de objetos encontrados y de imágenes de los medios masivos de comunicación. El Op art trabajó a través de la concentración de color y de formas elegidos para inducir ilusiones ópticas en el color y en el movimiento. Las llamadas pinturas de «hard-edge», «stripe», «color-field» y «sign» encontraron su equilibrio en las formas recortadas y bien definidas y en los contrastes de colores planos; y el arte Minimalista hizo uso de formas ultrasimplificadas y modulaciones casi indistinguibles de color o textura. A menudo se trataba de anular la personalidad del artista, su pincelada individual, el toque artesanal que lo singularizaba de la cultura de masas que él deseaba representar.²⁴¹ (Eichenberg 1976, 487)

A partir del año de 1970, y por primera vez en Portugal, la serigrafía asume el papel principal en la historia de la estampa en detrimento de la litografía y del grabado, que hasta entonces dominaban las preferencias de los artistas. La serigrafía es capaz de

²⁴⁰ T. O.: «The same visual qualities that were objectionable to the artists who first approached the silkscreen made it a “natural” for the “cool”, impersonal product, as well as for the faithful reproduction of photograph elements from the mass media for collage purposes. In addition, the adaptability of the silkscreen to shaped, three-dimensional surfaces of depth and volume fitted conveniently into the growing tendency to confound the traditional categories and boundaries of painting, sculpture, and printmaking».

²⁴¹ T. O.: «Pop art, for example, moved in with a widespread adoption of found objects and of images from the mass-communications media. Op art worked by means of concentrating on color and shapes chosen to induce optical illusions in color and motion. The so-called “hard-edge”, “stripe”, “color-field”, and “sign” paintings found their footing in bold and clear-cut shapes and contrasts of rather flat color; and Minimal art made use of ultrasimplified forms and almost indistinguishable modulations of color or texture. Often the aim was to obliterate the artist’s personality, his individual brush stroke, the handmade touch that would single him out from the mass culture he wished to represent».

movilizar artistas que antes no se habían interesado por el grabado, como lo constata Rocha de Sousa al afirmar que «la serigrafía, por ejemplo, es una explotación técnica más reciente, y ha movilizado hacia el campo de la expresión gráfica a algunos pintores que nunca habían sido investigadores en el campo del grabado»²⁴² (Rocha de Sousa 1976, 48).

La proliferación de la serigrafía durante la primera mitad de la década de los setenta es evidente en los registros de la Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal, donde la mayoría de las obras catalogadas pertenece a este período (en una proporción superior a cuatro quintos cuando se compara con las otras dos décadas anteriores juntas). En los registros de la BDSAP constan 234 serigrafías realizadas por 54 artistas desde 1970 hasta 1974, según la lista presentada abajo²⁴³:

AAVV (Júlio Pereira, Virgílio Dominguez, Guilherme Parente, Sérgio Pombo y Sam), *Serigrafia*, 1974 [aavv001]

Alfredo Queiroz Ribeiro, *Wisdom is the power of being wise*, 1971 [alfrib001]

Alfredo Queiroz Ribeiro, *Some People I Know*, 1971 [alfrib002]

Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie001]

Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie002]

Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie003]

Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie004]

Ana Vieira, *Miragem*, 1973 [anavie004]

António Charrua, *Ana Base*, 1974 [antcha001]

António Charrua, *S/ título*, s. d. [antcha002]

António Charrua, *S/ título*, s. d. [antcha003]

António Charrua, *[Poster n.º 2]*, 1971 [antcha004]

António Mendes, *S/ título*, s. d. [antmen001]

António Mendes, *S/ título*, s. d. [antmen002]

António Mendes, *Serigrafia*, 1973 [antmen003]

António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal001]

António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal002]

António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal003]

António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal004]

António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal005]

António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal006]

António Palolo, *S/ título*, 1971 [antpal007]

António Palolo, *S/ título*, 1971 [antpal008]

António Palolo, *S/ título*, 1971 [antpal009]

António Sena, *S/ título*, 1974 [antsen002]

²⁴² T. O.: «A serigrafia, por exemplo, é uma exploração técnica mais recente, tendo mobilizado para o campo da expressão gráfica alguns pintores que nunca tinham sido pesquisadores de gravação».

²⁴³ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinada década* —opción, 70—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

António Sena, *Love*, 1974 [antsen003]
 António Sena, *Spots*, 1973 [antsen004]
 Artur Rosa, *Victória*, 1974 [artos001]
 Artur Rosa, *Da linha vertical à linha horizontal*, 1974 [artos002]
 Artur Rosa, *Rotações*, 1972 [artos003]
 Artur Rosa, *Triângulos brancos*, 1972 [artos004]
 Artur Rosa, *Transparência*, 1971 [artos005]
 Artur Rosa, *Da recta ao triângulo*, 1973 [artos006]
 Artur Rosa, *Homenagem a Josef Albers*, 1972 [artos007]
 Artur Rosa, *Rotação de um triângulo*, 1972 [artos008]
 Artur Rosa, *S/ título*, s. d. [artos009]
 Artur Rosa, *Homenagem a Josef Albers II*, 1972 [artos010]
 Artur Varela, *Três Palácios do Loire*, 1973 [artvar001]
 Artur Varela, *S/ título*, 1973 [artvar002]
 Cipriano Dourado, *[Poster nº 10]*, 1971 [cipdou001]
 Costa Pinheiro, *Cosmo Language*, 1972 [cospin001]
 Costa Pinheiro, *Cosmo Language*, 1973 [cospin002]
 Costa Pinheiro, *Report of the Universaut on the Tragedy of the Planet Yoxides of the Bleu-Bleu Galaxy*, 1973 [cospin003]
 Costa Pinheiro, *Report of the Universonaut on the planete de la paix and the two moons*, 1972 [cospin004]
 Costa Pinheiro, *Diálogo entre o Universonauta e Costa Pinheiro no seu atelier de Munique em Junho de 1973*, 1974 [cospin007]
 Costa Pinheiro, *L'universonaut et moi-même sur la planète des poussières cósmiques/ O universonauta e eu-mesmo no planeta das poeiras cósmicas*, 1974 [cospin008]
 Costa Pinheiro, *Fernando Pessoa não-ê-le-mesmo*, 1974 [cospin009]
 Costa Pinheiro, *Projekt-art: planet DE LA PAIX*, 1971 [cospin010]
 Costa Pinheiro, *Universonaut cosmo language*, 1971 [cospin011]
 Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului001]
 Eduardo Luiz, *Cortinado*, 1974 [edului002]
 Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului003]
 Eduardo Luiz, *Clepsidra*, 1974 [edului004]
 Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului005]
 Eduardo Nery, *S/ título*, 1973 [eduner001]
 Eduardo Nery, *Circo solar*, 1974 [eduner002]
 Eduardo Nery, *Vida e morte*, 1973 [eduner003]
 Eduardo Nery, *Abóbada celeste*, 1974 [eduner004]
 Eduardo Nery, *Aparição*, 1973 [eduner005]
 Eduardo Nery, *Ameaça II*, 1973 [eduner006]
 Eduardo Nery, *Prismas no espaço I*, 1971 [eduner007]
 Eduardo Nery, *Prismas no espaço II*, 1971 [eduner008]
 Eduardo Nery, *Tempo petrificado II*, 1973 [eduner009]
 Espiga Pinto, *Oval interceptada*, 1973 [esppin001]
 Espiga Pinto, *Sétimo espaço*, 1973 [esppin002]
 Espiga Pinto, *[Poster nº 3]*, 1971 [esppin029]
 Eurico Gonçalves, *Disco negro*, 1973 [eurgon001]
 Eurico Gonçalves, *S/ título*, 1973 [eurgon002]
 Fernando Calhau, *S/ título [tese]*, 1973 [fercal001]
 Fernando Calhau, *S/ título [581]*, 1971 [fercal002]
 Fernando Calhau, *S/ título [584]*, 1972 [fercal003]
 Fernando Calhau, *S/ título [586]*, 1972 [fercal004]
 Fernando Calhau, *S/ título [763]*, 1973 [fercal005]
 Fernando Calhau, *S/ título [587]*, 1973 [fercal006]
 Fernando Calhau, *S/ título [616]*, 1970 [fercal007]
 Fernando Calhau, *S/Título [811]*, 1970 [fercal008]

Fernando Calhau, *S/ título [591]*, 1971 [fercal009]
 Fernando Calhau, *Segundo Josef Albers*, 1970 [fercal010]
 Fernando Calhau, *Requiem I*, 1971 [fercal011]
 Fernando Calhau, *Requiem II*, 1971 [fercal012]
 Fernando Calhau, *S/ título [585]*, 1972 [fercal013]
 Fernando Calhau, *S/ título [453]*, 1970 [fercal014]
 Fernando Calhau, *S/ título [454]*, 1970 [fercal015]
 Fernando Calhau, *S/ título [455]*, 1970 [fercal016]
 Fernando Calhau, *S/ título [594]*, 1970 [fercal017]
 Fernando Calhau, *S/ título [761]*, 1970 [fercal018]
 Fernando Calhau, *S/ Título [582 (negro e verde)]*, 1970 [fercal019]
 Fernando Calhau, *S/ título [583 (negro e amarelo)]*, 1970 [fercal020]
 Fernando Calhau, *S/ título [588]*, 1970 [fercal021]
 Fernando Calhau, *S/ título [589]*, 1970 [fercal022]
 Fernando Calhau, *S/ título [590]*, 1970 [fercal023]
 Fernando Calhau, *S/ título [592]*, 1970 [fercal024]
 Fernando Calhau, *S/ título [593]*, 1970 [fercal025]
 Fernando Calhau, *Natureza-Morta*, 1970 [fercal026]
 Francisco de Aquino, *S/ título*, 1973 [fraaqu001]
 Francisco de Aquino, *S/ título*, 1973 [fraaqu002]
 Francisco de Aquino, *Variação em cinco tempos I*, 1972 [fraaqu003]
 Francisco de Aquino, *Variação em cinco tempos II*, 1972 [fraaqu004]
 Guilherme Parente, *Serigrafia*, 1972 [guipar001]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar002]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar003]
 Guilherme Parente, *Branca de Neve*, s. d. [guipar004]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar005]
 Guilherme Parente, *S/ título*, 1970 [guipar006]
 Guilherme Parente, *Crimeia*, 1970 [guipar007]
 Guilherme Parente, *Crimeia*, 1970 [guipar008]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar009]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar010]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar011]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar012]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar013]
 Henrique Manuel, *S/ título*, 1973 [henman001]
 Henrique Ruivo, *[Poster n° 9]*, 1971 [henrui001]
 Henrique Silva, *Maçã*, 1973 [hensil006]
 Humberto Marçal, *A família*, 1970 [hummar001]
 João Vieira, *S/ título*, 1974 [joavie001]
 João Vieira, *S/ título*, 1974 [joavie002]
 Jorge Martins, *S/ título*, 1972 [jormar001]
 Jorge Pinheiro, *S/ título*, 1972 [jorpin001]
 Jorge Pinheiro, *S/ título*, 1972 [jorpin002]
 Jorge Pinheiro, *S/ título*, 1972 [jorpin003]
 Jorge Pinheiro, *S/ título*, 1973 [jorpin004]
 Jorge Vieira, *[Poster n° 7]*, 1971 [jorvie001]
 José Cândido, *S/ título*, 1973 [joscan001]
 José Cândido, *Pedra falante I*, 1973 [joscan002]
 José Cândido, *Pedra falante II*, 1973 [joscan003]
 José Rodrigues, *S/ título*, s. d. [josrod001]
 José Rodrigues, *S/ título*, 1974 [josrod002]
 José Rodrigues, *S/ título*, s. d. [josrod003]
 José Rodrigues, *S/ título*, s. d. [josrod004]

- Júlio Pomar, *Retrato de Abril*, 1974 [julpom001]
 Júlio Pomar, *D'un point a l'autre*, 1974 [julpom002]
 Júlio Pomar, *Portrait d'aout*, 1974 [julpom003]
 Júlio Pomar, *S/ título*, 1974 [julpom004]
 Júlio Pomar, *S/ título*, 1974 [julpom005]
 Júlio Pomar, *S/ título*, 1974 [julpom006]
 Júlio Pomar, *S/ título*, 1974 [julpom007]
 Julião Sarmento, *Quarto de cama n.º 21*, 1974 [julsar001]
 Julião Sarmento, *Vaca a passar debaixo da ponte sobre o Tejo e o avião da Ali-talia*, 1972 [julsar002]
 Julião Sarmento, *Maputo*, 1974 [julsar003]
 Lima de Freitas, *[Poster n.º 5]*, 1971 [limfre001]
 Lourdes Castro, *Sombra projectada de Arroyo*, 1971 [loucas001]
 Lourdes Castro, *Sombra projectada de Solange Dias*, 1973 [loucas002]
 Lourdes Castro, *S/ título*, 1970 [loucas004]
 Lourdes Castro, *S/ título*, 1970 [loucas005]
 Lourdes Castro, *S/ título*, 1973 [loucas006]
 Lourdes Castro, *S/ título*, 1973 [loucas007]
 Lourdes Castro, *S/ título*, 1970 [loucas011]
 Lourdes Castro, *Sombra de Dália*, 1970 [loucas012]
 Lourdes Castro, *S/ título*, s. d. [loucas013]
 Luís Filipe de Abreu, *[Poster n.º 13]*, 1972 [lufiab001]
 Man, *Desestrutura SI*, 1974 [man001]
 Man, *Desestrutura SII*, 1974 [man002]
 Man, *Jogo S6*, 1971 [man003]
 Man, *Jogo QSI*, 1971 [man004]
 Man, *Jogo QSIII*, 1971 [man005]
 Man, *Jogo S4*, 1971 [man006]
 Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap001]
 Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap002]
 Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap003]
 Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap004]
 Manuel Casimiro, *A cidade*, 1972 [mancas001]
 Manuel Casimiro, *A cidade*, 1972 [mancas002]
 Manuel Cargaleiro, *Maio*, 1971 [mancar006]
 Manuel Cargaleiro, *A casa do meu amigo*, 1971 [mancar007]
 Manuel Cargaleiro, *Janela no Alentejo*, 1971 [mancar008]
 Manuel Cargaleiro, *O pequeno jardim*, 1971 [mancar009]
 Manuel Cargaleiro, *Évora*, 1972 [mancar010]
 Manuel Cargaleiro, *Azulejo-Azeitão*, 1972 [mancar011]
 Manuel Cargaleiro, *Albufeira*, 1972 [mancar012]
 Manuel Cargaleiro, *Jardim de Amarante*, 1972 [mancar013]
 Manuel Cargaleiro, *Gesto no tempo*, 1973 [mancar014]
 Manuel Cargaleiro, *S/ título*, 1973 [mancar015]
 Manuel Cargaleiro, *S/ título*, 1973 [mancar016]
 Manuel Cargaleiro, *S/ título*, 1973 [mancar017]
 Manuel Cargaleiro, *S/ título*, 1974 [mancar018]
 Martins Correia, *Nascimento de Jesus e as oferendeiras populares*, 1973 [mar-corr001]
 Maria Keil, *[Poster n.º 6]*, 1971 [markei001]
 Marcelino Vespeira, *Bioib IV*, s. d. [marves001]
 Marcelino Vespeira, *Bioib II*, s. d. [marves002]
 Marcelino Vespeira, *Bioib I*, s. d. [marves003]
 Marcelino Vespeira, *Che Guevara (cartaz)*, s. d. [marves004]
 Marcelino Vespeira, *Bioib V*, s. d. [marves005]

Marcelino Vespeira, *Não guardes para amanhã o amor que podes fazer hoje*
 [Poster n° 11], 1972 [marves007]
 Nadir Afonso, *Espirais*, 1970 [nadafo002]
 Nadir Afonso, *Flora*, 1970 [nadafo003]
 Nadir Afonso, *Idade Média*, 1970 [nadafo004]
 Nadir Afonso, *Place de la Gare*, 1970 [nadafo005]
 Nadir Afonso, *Babilónia*, 1970 [nadafo006]
 Nadir Afonso, *Silices*, 1970 [nadafo007]
 Nadir Afonso, *Les Villes*, 1970 [nadafo008]
 Nadir Afonso, *Nouveaux Espaces*, 1970 [nadafo009]
 Nadir Afonso, *Os Portugueses*, 1970 [nadafo010]
 Nadir Afonso, *Rue Chappe*, 1970 [nadafo011]
 Nadir Afonso, *Fontainebleu*, 1970 [nadafo012]
 Nadir Afonso, *Copacabana*, 1970 [nadafo013]
 Nikias Skapinakis, *S/ título*, 1973 [nikska001]
 Nikias Skapinakis, *Bilha e frutos*, 1973 [nikska002]
 Nikias Skapinakis, *S/ título*, 1973 [nikska003]
 Nikias Skapinakis, *Antúrio*, 1973 [nikska005]
 Nikias Skapinakis, *Antúrio*, 1973 [nikska006]
 Nikias Skapinakis, *S/ título*, s. d. [nikska007]
 Nikias Skapinakis, *Abóbora*, 1973 [nikska008]
 Nikias Skapinakis, *S/ título*, 1974 [nikska009]
 Paula Rego, *S/ título*, 1974 [paureg001]
 Pedro Chorão, *S/ título*, 1974 [pedcho001]
 Querubim Lapa, [Poster n° 12], 1972 [quelap001]
 René Bertholo, *Une année à Berlin*, 1973 [renber001]
 René Bertholo, *Les moutons*, 1973 [renber002]
 Rocha de Sousa, *Serigrafia*, 1972 [rocsou001]
 Rocha de Sousa, *S/ título*, 1974 [rocsou002]
 Rocha de Sousa, *S/ título*, 1974 [rocsou003]
 Rogério Ribeiro, [Poster n° 1], 1971 [rogrib001]
 Rogério Ribeiro, *S/ título*, 1974 [rogrib002]
 Rogério Ribeiro, *S/ título*, 1973 [rogrib003]
 Sérgio Pinhão, *Mach 1*, 1972 [serpin001]
 Sérgio Pinhão, *Serigrafia*, 1970 [serpin002]
 Sérgio Pinhão, *Passagem ao limite*, 1971 [serpin003]
 Sérgio Pinhão, *Interespaço*, 1972 [serpin004]
 Sérgio Pinhão, *Roda da fortuna*, 1971 [serpin005]
 Sérgio Pinhão, *Espaço-tempo*, 1971 [serpin006]
 Sérgio Pinhão, *Rotação*, 1972 [serpin007]
 Sérgio Pinhão, *Alfa um*, 1973 [serpin008]
 Sérgio Pinhão, *Geométrica*, 1972 [serpin009]
 Sérgio Pinhão, *Teoria da cor I*, 1970 [serpin010]
 Sérgio Pinhão, *Teoria da cor II*, 1970 [serpin011]
 Sérgio Pinhão, *Vermelho, azul, em forma*, 1970 [serpin012]
 Teresa Magalhães, *S/ título*, 1973 [termag001]
 Vítor Fortes, *Serigrafia*, 1970 [vitfor002]
 Vítor Fortes, *S/ título*, 1974 [vitfor003]
 Vítor Fortes, *S/ título*, s. d. [vitfor004]
 Vítor Fortes, *Rádio*, 1972 [vitfor005]
 Vítor Fortes, *S/ título*, 1971 [vitfor006]
 Vítor Fortes, *S/ título*, 1971 [vitfor007]

La nueva generación de artistas que se destaca durante el primer lustro de los años 70 muy pronto pasa a caracterizarse por el contacto con la cultura inglesa, es decir, «si el comienzo de la década [de los 60] sigue marcado por la figura de la emigración parisina, su final (e inmediata extensión en los años 70) se determina por el recorrido inglés, a veces exclusivo, otras veces complementario y posterior a la estancia francesa»²⁴⁴ (Pinharanda, 1995, 608). Este es el caso de algunos artistas nombrados en la lista, como Fernando Calhau, Guilherme Parente, **António Sena (1941)**, Vítor Fortes, Paula Rego, Alfredo Queiroz Ribeiro y Jorge Vieira.

4.2.1 La proliferación de la serigrafía durante la primera mitad de la década de los setenta

La primera concausa perentoria para la eclosión de la serigrafía en el medio artístico portugués durante esta década es la agitación del mercado de arte. De acuerdo con João Pinharanda (1995, 610 y 611), «la generalización de prácticas inflacionarias y especulativas ha provocado una euforia (artificial y con graves consecuencias futuras) del coleccionismo y del mercado del arte, que nunca hasta entonces había funcionado de manera efectiva en Portugal»; el autor añade que la década de los setenta «fue además la década de mayor dinamismo del mercado del arte... y de su mayor crisis»²⁴⁵. Esta transitoria y frágil dinamización de los mercados de arte, que ocurre durante los seis años previos a la caída del régimen salazarista —período que corresponde al gobierno de Marcello Caetano, que se inicia en 1968 y se prolonga hasta la revolución de 1974—, posibilita la aparición de los talleres especializados en la estampación de serigrafías artísticas y el crecimiento del interés, por parte de las galerías, en la comercialización fácil y barata de las estampas serigráficas. Esta nueva realidad, incrementada por la conformidad entre las posibilidades artísticas ofrecidas por la serigrafía y los nuevos

²⁴⁴ T. O.: «Se o início da década é ainda marcado pela figura da emigração parisiense, o seu final (em imediato prolongamento na década de 70) é determinado pelo percurso inglês, por vezes exclusivo, outras vezes complementar e posterior à estada francesa».

²⁴⁵ T. O.: «A generalização de práticas inflacionistas e especulativas conduziu a uma euforia (artificial e com graves consequências futuras) do coleccionismo e mercado da arte, nunca até então em funcionamento efectivo em Portugal»; «[...] foi ainda a década de maior dinamismo do mercado da arte... e da sua maior crise».

anhelos de los artistas, establece las condiciones necesarias para la difusión de la serigrafía en el inicio de los años 70. A propósito de la peculiaridad de este período Gonçalo Pena asevera:

El tercer y último período, que se extiende desde 1968 hasta 1971, podría en rigor ser considerado hasta el 25 de Abril de 1974. Son los últimos y contradictorios años del régimen, bajo Marcello Caetano, y corresponden a la nueva situación del mercado del arte en Portugal donde se asiste al florecimiento de las galerías comerciales en todas partes, y a un cambio consecuente en la vida artística del país, en todos sus aspectos, pero cuya debilidad se revelaría después de la revolución de 1974, verificándose entonces una ruptura abrupta de confianza causada por la crisis económica inmediata, que provoca la quiebra de muchas galerías de finales de los 60.²⁴⁶ (Pena 1994, s/n p.)

Ante estos seis años de «confianza» y «florecimiento», los artistas rápidamente comprenden las posibilidades únicas que ofrece la serigrafía en la divulgación y comercialización de su trabajo, ya que les permite encontrar un público con menos poder económico pero con igual interés por sus obras. Este es uno de los aspectos abordados por Guilherme Parente en su testimonio. El artista comenta que «el grabado tiene la gran ventaja de la divulgación. Cuando la gente no podía comprar un cuadro, tenía otra obra, porque le gusta el artista, le gusta el trabajo del artista. Por lo tanto, esta era una de las ventajas: la gente comenzaba comprando una serigrafía»²⁴⁷ (Parente 2011).

También las galerías comerciales de arte y otras empresas encuentran en la edición de estampas serigráficas un modo de aprovechar este período favorable, en el que intentan cautivar un nuevo público con una obra negociable a un precio reducido, ya que las tiradas de serigrafía, y de estampas en general, «[...] permiten un enorme abaratamiento del precio unitario sin que por ello la obra pierda su carácter de “original”, pues no se trata de réplicas sino de idénticos» (Sánchez Ortiz 1978, 53). Paradigmáticas de esta nueva coyuntura son las ediciones de serigrafía de la Galeria 111 en la década de los setenta; o las actividades de la Kompass, entre 1973 y 1974; o la dinamización de esta área en la Gravura-SCGP, a partir de 1970; o también la promoción de pósteres originales

²⁴⁶ T. O.: «O terceiro e último período, que vai de 1968 até 1971, poderia em rigor ser considerado até 25 de Abril de 1974. Sendo os últimos e contraditórios anos do regime, sob Marcello Caetano, correspondem à novíssima situação do mercado de arte em Portugal onde se assiste ao florescimento de galerias comerciais por todo o lado, e a uma consequente modificação na vida artística do país, em todos os seus aspectos, mas cuja fragilidade se revelaria após a revolução de 1974, verificando-se então uma brusca quebra de confiança provocada pela imediata crise económica, provocando a falência de muitas galerias dos finais de 60».

²⁴⁷ T. O.: «A gravura tem a grande vantagem da divulgação. Quando as pessoas não podiam comprar um quadro, tinham uma outra obra, por gostarem da pessoa, do trabalho da pessoa. Essa era outra vantagem, as pessoas começavam por isso, começavam por comprar uma serigrafia».

en serigrafía de artistas portugueses llevada a cabo por la revista *Seara Nova* con el propósito de superar dificultades económicas.

Otro elemento determinante para la implementación de la serigrafía en el medio artístico portugués es la institucionalización de su aprendizaje. Por primera vez existen espacios equipados con los aparatos necesarios donde los artistas pueden aprender los procedimientos técnicos de la serigrafía y desarrollar esta práctica, explorando las posibilidades específicas de este medio de expresión de acuerdo con las problemáticas hacia donde enfocan sus intereses. La anexión de un taller de serigrafía en los espacios de la Gravura-SCGP, así como el curso de iniciación a la serigrafía aleccionado por Dacos, contribuyen a este desarrollo. El taller de António Inverno también se convierte en un espacio propicio donde los artistas pueden entrar en contacto con la serigrafía y aprender los procedimientos técnicos con la colaboración de un serígrafo.

Sin embargo, la causa más relevante para la implementación de la serigrafía encuentra sus premisas en la apropiación de esta por parte de los artistas. Con el mejoramiento técnico desarrollado durante las décadas anteriores, varias son las características intrínsecas de la serigrafía que hacen de ella una forma de arte con ilimitadas soluciones plásticas, capaz de cautivar los artistas en los años 70. Sobre este aspecto, Gerd Winner (1990, 310) escribe que «los artistas, por su parte, descubrieron pronto la interacción de los medios gráficos, pictóricos y fotográficos incluidos en el proceso, apreciaron el valor del proceso de trabajo analítico que permitía un trabajo por capas, aditivo e integrado»; el autor añade que, «además, la serigrafía hizo posible por primera vez aportar en un solo proceso gráfico tintas de consistencia pastosa y también transparentes de gran intensidad como solo permitía antes la propia pintura».

En términos cromáticos la serigrafía se aproxima a la pintura como ninguna otra técnica de estampación, por su vasta gama de colores y sus cambiantes tonales. Desde los colores limpios, homogéneos, de gran intensidad y contraste, visibles en las serigrafías de artistas como António Palolo, Eduardo Nery, Júlio Pomar, Nikias Skapinakis, entre otros; a las contenciones y sutilezas cromáticas de algunas serigrafías de Lourdes Castro; pasando por los colores florecientes, los opacos, los transparentes, los colores mates o los brillantes. O incluso el uso de la plata, como por ejemplo, en las serigrafías de José Cândido; o del oro, como es el caso de *S/ título* [guipar011] de Guilherme Parente. También en serigrafía es posible la estampación de colores degradados, característica muy presente en las obras de Sérgio Pinhão y en las de Guilherme Parente.

La densidad de las tintas es otra de las propiedades de la serigrafía. Esta puede variar desde las capas finas y transparentes aplicadas a través de un tamiz muy tupido, hasta las capas espesas y en relieve aplicadas con tamiz de poro abierto. La superposición de capas finas y transparentes se puede observar claramente en algunas de las obra de la

década de los setenta, como es el caso de la serigrafía de Alfredo Queiroz Ribeiro²⁴⁸, *Wisdom is the power of being wise* [alfrib001] (1971); de S/ título [loucas006] (1973), de Lourdes Castro; de dos serigrafías de Man, *Jogo S6* [man003] y *Jogo S4* [man006], ambas de 1971; o de la *Serigrafia* [vitfor002] (1970), de Vítor Fortes. De igual modo, se pueden observar obras en que la tinta es aplicada en gruesas capas opacas, como en la *Serigrafia* [serpin002] (1970), de Sérgio Pinhão; o en las dos serigrafías de Fernando Calhau, *Requiem I* [fercal011] y *Requiem II* [fercal012], de 1971.

Otra de las características propias de la serigrafía es la construcción de la obra gradualmente por capas, lo que implica la superposición o yuxtaposición de los colores, uno a uno. Este es un proceso de construcción grato principalmente a artistas, como por ejemplo Teresa Magalhães, que ya utilizaba esta forma de trabajar por etapas en sus pinturas. Así lo explica la artista:

Me he entusiasmado por el proceso, porque el proceso tiene algo que ver con mi pintura, puesto que yo siempre estoy poniendo unas cosas sobre las otras. Todo surge encadenado, y por lo tanto, la serigrafía es también un poco esto. No tiene nada que ver con otro tipo de grabado donde una persona tiene que hacerlo todo en una plancha [...]. De modo que, el proceso de la serigrafía tiene algo que ver con mi proceso de pintura. Además, no lo hago con pintura al óleo, uso acrílicos, y por lo tanto la materia tiene una cierta similitud.²⁴⁹ (Magalhães 2011)

La incorporación de imágenes fotográficas o cualquier otro tipo de imagen obtenida por procesos fotomecánicos, de forma fácil y barata, y su combinación sin restricciones con los demás elementos gráficos y pictóricos trae un vasto abanico de posibilidades plásticas a los artistas. Entre las obras con marcada presencia de la fotografía se cuentan las serigrafías, de 1973, de Ana Vieira; *Some People I Know* [alfrib002] (1971) de Alfredo Queiroz Ribeiro; el *Poster n° 2* [antcha004], de António Charrua; *Oval interceptada* [esppin001] y *Sétimo espaço* [esppin002], de Espiga Pinto; y también la serigrafía *S/ título* [jormar001], de Jorge Martins.

²⁴⁸ Alfredo Queiroz Ribeiro está conectado a la escena artística portuense a través del Curso de Escultura en la ESBAP; expone en diversos lugares pero, en Oporto, realiza una exposición, en 1964, en la Galeria Divulgação y otra en la Galeria Alvarez, en 1969. «Entre 1970 y 1972 continuó los estudios de Escultura en Saint Martins School of Art de Londres, con una beca de la Fundação Calouste Gulbenkian»/ T. O.: «Entre 1970 e 1972 prosseguiu os estudos de Escultura na Saint Martins School of Art de Londres, na qualidade de bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian» (Universidade do Porto 2013).

²⁴⁹ T. O.: «Entusiasmei-me pelo processo, porque o processo tem um pouco a ver com a minha pintura, uma vez que eu vou pondo sempre mais coisas sobre. Cada coisa vai surgindo depois, e, portanto, a serigrafia também é um pouco isso. Não tem nada a ver com o outro tipo de gravura em que uma pessoa tem de fazer logo tudo numa chapa [...]. De maneira que, o processo da serigrafia tem um pouco a ver com o meu processo na pintura. Além disso, não faço com tintas de óleo, são acrílicas, e portanto a matéria tem uma certa semelhança».

De la misma manera, la serigrafía se presenta como un medio ventajoso para dar cuerpo a las formas recortadas y a los colores homogéneos de los geométricos, a los contrastes rigurosos de los pintores de riscas y de bandas de color, y a las leyes precisas de formas y colores que tutelan las ilusiones ópticas de los artistas *op*. En muchos casos, la serigrafía es incluso más indicada que la propia pintura, por excluir completamente la pincelada, las texturas y la manualidad inherentes al proceso de pintar. En este período, muchos fueron los artistas que procuraron alcanzar esta depuración cromática y formal a través de la serigrafía, entre ellos se encuentra António Palolo, Armando Alves, Artur Rosa, Eduardo Nery, Jorge Pinheiro, Man y Vítor Fortes.

La última característica apuntada aquí, y que distingue la serigrafía de las demás técnicas de estampación, es la variedad de soportes que permite. La versatilidad del proceso serigráfico posibilita la impresión sobre una gran diversidad de superficies, incluso formas volumétricas y superficies irregulares y texturizadas. De los artistas portugueses se destaca la serie de serigrafías de Lourdes Castro estampadas sobre *rodhoid*, una de ellas estampada sobre *rodhoid* martillado; también la obra, *S/ título [tese]* [fercal001], efectuada por Fernando Calhau, en 1973, donde el artista estampa en serigrafía sobre pintura acrílica, realizada sobre lienzo; así como las superficies satinadas de las cartulinas plateadas y doradas de las serigrafías *Prismas no espaço II* [eduner008] de Eduardo Nery, *Disco negro* [eurgon001] de Eurico Gonçalves, y *S/ título* [vitfor006] y *S/ título* [vitfor007] de Vítor Fortes.

4.2.2 La desvalorización de la serigrafía durante la década de los setenta. Serigrafía original y serigrafía de reproducción

Desde el inicio que la serigrafía artística se ha debatido sobre la cuestión de la originalidad. Esta es una problemática que ha acompañado todos los procedimientos gráficos que además de sus aplicaciones artísticas tienen también aplicaciones industriales de reproducción y difusión de imágenes. Como apunta Hortensia Mínguez García, la reproductibilidad, que debería ser una de las características con más valía de las estampas, se convierte en su mayor contrariedad.

Antes de la llegada de la fotografía, el offset o la era digital, los métodos de reproducción de la imagen como la xilografía, el grabado, la litografía o la serigra-

fía, todos ellos ligados a la praxis artística, propiciaron la culturización y la alfabetización visual a través de la generación y la multiplicación de la imagen durante siglos.

Sin embargo, las técnicas gráficas que nacieron bajo la premisa de reproducir una imagen tallada, incidida, o grabada directa o indirectamente en una matriz *n* veces por medio de su estampación-impresión, se vieron sumidas al cerco de las «artes menores», pues donde la reproductibilidad podría convenir como una de las más fantásticas particularidades de este medio de expresión, se convirtió en su mayor lápida durante siglos. (Mínguez García 2013, 78)

Si por un lado el mecanismo articulado alrededor de la serigrafía incrementa la producción artística y activa un nuevo mercado de arte; por otro lado, el uso masivo de la serigrafía como medio de reproducción sentencia su desvalorización y confunde al público sobre la frontera entre copias y originales. Esta problemática se intensifica claramente ante una serigrafía estampada por un serígrafo, con el sello del editor y firmada por el propio artista: con dificultad el observador de la obra conocerá si esta es un original-múltiple o una copia de una pintura, y aunque lo conociera, muchas veces no sabe cuál es la diferencia entre uno y la otra.

En Portugal raramente se establece la diferenciación entre serigrafías originales y serigrafías de reproducción, y unas y otras conviven en los mismos mercados, en los mismos espacios expositivos y pueden ser estampadas y editadas por los mismos serígrafos y editores. Esta indistinción muestra sus primeros indicios a partir de los años 70, posibilitada por la aparición de los talleres profesionalizados de serigrafía, y prospera significativamente a partir de la segunda mitad de los años 70 con el aumento del número de talleres.

En Portugal, la historia reciente y las vicisitudes que ha pasado y todavía pasa el mercado del arte, ha demostrado que no siempre se ha entendido el valor esencial del arte múltiple, en este caso, la serigrafía, en cuanto entendido como obra de arte autónoma y como forma de democratizar el acceso a la obra de arte, ya sea por la seriedad de su realización, ya sea por su ajustada valorización.

La serigrafía no ha escapado, de este modo, a la falta de criterios, a la vulgarización desenfrenada, al mercantilismo más inculto y a su correspondiente inflación.²⁵⁰ (Paulino 1996, 5)

La vulgarización de la serigrafía y la indistinción entre el valor de la copia y de la serigrafía original deprecia la stampa serigráfica y desmotiva el trabajo de los artistas-

²⁵⁰ T. O.: «Em Portugal, a história recente e as vicissitudes por que passou e ainda passa o mercado de arte, demonstrou que nem sempre se entendeu o valor essencial do múltiplo de arte, neste caso, a serigrafia, enquanto entendido como obra de arte autónoma e como forma de democratizar o acesso à obra de arte, quer pela seriedade da sua realização, quer pela sua ajustada valorização. A serigrafia não escapou assim à falta de critério, à desenfreada vulgarização, ao mercantilismo mais inculto e à sua correspondente inflação».

serígrafos y de los artistas que conciben obras para la estampación serigráfica. Este es uno de los aspectos más comentado por los artistas. Lourdes Castro sugiere la importancia de estudiarse la «[...] diferencia entre serigrafía original y reproducción en serigrafía...»²⁵¹ (Castro 2012, s/n p.). Teresa Magalhães define de «falsas serigrafías» las reproducciones: «[...] se ha hecho serigrafía con la finalidad de reproducir pintura en serigrafía, lo que [...] es un error. Esto es una falsa serigrafía. Los objetivos son otros porque el lenguaje de la serigrafía es muy específico, no tiene nada que ver con la pintura»²⁵² (Magalhães 2011). También Guilherme Parente menciona la contrariedad causada por la utilización de la serigrafía para la reproducción de pinturas: «[...] acaba dando una mala reputación a la serigrafía [...]»²⁵³ (Parente 2011). Eduardo Nery, por su vez, refiere la desvalorización de la obra serigráfica durante la década de los setenta: «Se hablaba de serigrafía, había muchas cuestiones de rechazo de los artistas-serígrafos, había muchos prejuicios contra la serigrafía, ya que todos nosotros, en mayor o menor grado, los artistas de mi generación, estábamos relacionados con el grabado, con las técnicas tradicionales»²⁵⁴ (Nery 2008), a lo que añade:

Quando se começou a falar de serigrafia, realmente havia um grande rejeição por parte do meio artístico de essa época, já que se entendia que não era gravado. Por mais discutível que seja todo o assunto [...], o que é certo, é que a serigrafia ganhou um vasto território a expensas de outras técnicas. As outras técnicas existem, e ainda se praticam, mas por um pequeno número de artistas que são realmente cem por cento gravadores²⁵⁵. (Nery 2008)

Eduardo Nery reconoce que a mitad de su actividad artística pierde su motivación inicial por la serigrafía: «[...] hubo un período en que me he desmotivado de estar pensando en un proyecto específicamente para la serigrafía». En parte su desmotivación también tiene origen en la utilización masificada de la serigrafía —«porque es un período

²⁵¹ T. O.: «[...] diferença entre serigrafia original e reprodução em serigrafia...».

²⁵² T. O.: «Mas fez-se serigrafia na base de criar reproduções de pintura em serigrafia, o que [...] é um erro. Isso é uma falsa serigrafia. Os intuitos são outros porque a linguagem da serigrafia é muito específica, não tem nada a ver com a pintura».

²⁵³ T. O.: «[...] acaba por dar mau nome à serigrafia [...]».

²⁵⁴ T. O.: «Falava-se na serigrafia, havia muitas questões de rejeição dos artistas da serigrafia, havia muitos preconceitos contra a serigrafia, porque todos nós, em maior ou menor grau, os artistas da minha geração, estávamos envolvidos na gravura, nas técnicas tradicionais».

²⁵⁵ T. O.: «Quando a serigrafia começou a ser falada, havia realmente uma grande rejeição da parte do meio artístico dessa época porque se entendia que não era gravura. Por mais discutível que seja toda esta questão [...], o que é verdade, é que a serigrafia ganhou o território imenso que ganhou em detrimento das outras técnicas. As outras técnicas ficaram e, ainda hoje, são praticadas, mas por um número reduzido de artistas que são, realmente, a cem por cento gravadores».

en que se hace de todo un poco en serigrafía, cualquier cosa sirve para hacer una serigrafía»²⁵⁶ (Nery 2008)—.

De las serigrafías registradas en la BDSAP solamente las trece obras de Nadir Afonso, todas fechadas en 1970, son identificadas con exactitud como serigrafías de reproducción, correspondiendo a copias de pinturas del artista. Conforme esclarece en entrevista Laura Afonso (2011), las pinturas originales son confiadas al serígrafo, que fotografía y procede a la reproducción serigráfica.

La serigrafía de reproducción encuentra su definición en el concepto de copia. Con arreglo a la definición estipulada por el Kingdom National Committee en 1963, basada en el III Congreso Internacional de Viena, los tirajes que no pueden ser clasificados como estampas originales son: «(I) Copias de trabajos originales de arte por procedimientos fotomecánicos, u otra mecánica cualquiera, aunque sean en ediciones limitadas y lleven la firma del artista cuyo trabajo ha sido reproducido. (II) Estampas que pueden ser descritas como copia pareja o literal de un trabajo original de arte, esté como esté reproducido» (Pariza Berroa 2006, 20 y 21)²⁵⁷.

La serigrafía original —reconocida como un arte *seriable*, con una idiosincrasia y un lenguaje autónomos— establece sus premisas en el concepto de original en la gráfica. Pronto se abandona la idea de que una serigrafía solo sería original si es creada y estampada por el propio artista, ya que, como refiere Fritz Eichenberg, los aspectos técnicos involucrados en la producción serigráfica solamente tenían interés para el artista bajo una perspectiva conceptual, y por eso, el artista muchas veces prefiere dejar los procedimientos técnicos en manos de un técnico serígrafo.

El Print Council of America, por ejemplo, había decretado que una estampa podría considerarse original solamente si había sido preparada, elaborada y ejecutada por el artista. Pero para una nueva generación de artistas los aspectos técnicos de la producción de serigrafías tienen interés solo en la etapa conceptual —los problemas de composición y yuxtaposición, la elección de las imágenes fotográficas, las combinaciones de colores, y la interpretación de los materiales de origen transmitida a través del tamaño, colocación, repeticiones, y las manipulacio-

²⁵⁶ T. O.: «[...] houve esse período em que me desmotivei de estar a pensar num projecto especificamente para serigrafia»; «[...] porque é uma altura em que se começa a fazer de tudo um pouco em serigrafia, a pegar em qualquer coisa para fazer uma serigrafia».

²⁵⁷ Punto I y II del apartado (d) de las notas propuestas por el Comité Nacional del Reino Unido de la Asociación de Pintores, Escultores, y Grabadores (Association Internationale des Arts Plastiques), con puntos adicionales explicativos y variaciones de la definición de un grabado original acordado en el Tercer Congreso Internacional de Artistas, Viena, septiembre de 1960 (Pariza Berroa 2006, 20 y 21).

nes texturales. No capacitados o sin interés en las minucias del procedimiento técnico, ellos prefirieron entregar a los técnicos de los talleres sus instrucciones detalladas, imágenes o apuntamientos de colores, y mantenerse cerca para ayudar o dejar completamente la ejecución a los profesionales impresores.²⁵⁸ (Eichenberg 1976, 487 y 488)

Los criterios que definen el concepto de original han evolucionado y se han dilatado en el tiempo para acompañar la complejidad de las técnicas de estampación actuales y la transversalidad de la praxis del arte gráfico contemporáneo con otras áreas de la creación y expresión artística. La serigrafía original ya no está adscrita a la idea de original en cuanto matriz, y de «multioriginal» en cuanto las pruebas estampadas a través de esa matriz, como lo afirma Hortensia Mínguez García en su artículo «Copia ‘versus’ original-múltiple». Según la autora, las perspectivas que las varias etapas de la estampa

[...] ofrecen a un artista gráfico son realmente infinitas y, en dicho sentido, algunas de las complejas resoluciones procesuales no necesariamente tienen que estar sujetas al concepto de original (como matriz) y multioriginal (como las «copias» resultantes de dicho original). Y muchos menos, al pretérito precepto que relacionaba restrictivamente el original con la matriz y la copia, con la reproducción impresa. [...] Actualmente, las perspectivas que el arte gráfico seriable tiene de interactuar y manifestarse como prueba única, estampa editada, objeto artístico, múltiple o en el espacio gráfico físico o virtual son propiamente virtudes que demuestran que no estamos ante un almanaque de técnicas con las que podemos reproducir una imagen, sino ante un medio de expresión de gran fecundidad innovadora que entiende que la reproductibilidad, la seriación, e incluso el acto de imprimir o transferir la imagen sobre un soporte físico, han pasado a ser posibilidades y no requerimientos escolásticos (Mínguez García 2013, 92).

Así, se entiende por serigrafía original la obra que utiliza los procesos de estampación serigráfica, independientemente de ser seriada o no, y que, a través de los lenguajes propios de este medio, resulte del proceso creativo individual del artista y de su forma particular de ver e interpretar el mundo.

²⁵⁸ T. O.: «The Print Council of America, for example, had decreed that a print could be considered original only if it had been prepared, produced, and executed by the artist. But for a new breed of artists the technical aspects of producing silkscreen prints were of interest only in the conceptual stage — the problems of composition and juxtaposition, choice of photographic images, color schemes, and interpretation of the source materials conveyed through size, placement, repetitions, and textural manipulations. Unskilled or uninterested in the minutiae of the technical procedure, they preferred to turn over to workshop technicians their detailed instructions, images, and color notes, and stand by for consultation or leave the execution entirely to the printing professionals».

4.2.3 La Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: la reaparición de la serigrafía

En el inicio de la década de los setenta la Gravura-SCGP continúa afirmándose como un espacio vital en la escena artística portuguesa, excepcional por el experimentalismo, por la libertad estética y técnica y por disponer, a través de revistas internacionales, de información artística tan difícil de obtener en el país. En realidad, la Gravura-SCGP se mantiene como el centro de las prácticas y desarrollos de la estampa en Portugal.

La Cooperativa de Gravadores [...] ha abierto un precedente excepcional en el medio artístico portugués, [...] se ha convertido en un centro de manifestaciones culturales, laboratorio de investigación e iniciación, lugar de profesionalización y distribución democrática, núcleo de estudio, convivencia y mejoramiento técnico [...], [adonde] están vinculados artistas de renombre, profesores y autores de proyección internacional.²⁵⁹ (Rocha de Sousa 1976, 45)

En la Gravura-SCGP algunas figuras —como Bartolomeu Cid dos Santos, João Hogan y William Hayter, entre otros— son determinantes para atraer nuevos artistas a los talleres y para la formación de la generación que surge en el inicio de los años 70. Sobre este aspecto, Delfim Sardo escribe que la influencia de Bartolomeu y Hogan como figuras tutelares es transversal a todo el proceso de la estampa, y ha sido esencial «[...] para una nueva generación de artistas que llegó a la Gravura alrededor de 1967, tal como Fernando Calhau, Vítor Pomar, Maria Beatriz y Vítor Fortes»²⁶⁰ (Sardo 2013, 268). Bartolomeu Cid dos Santos, vinculado a la Gravura-SCGP desde muy temprano, rápidamente se convierte en una referencia del grabado portugués contemporáneo por su trayec-

²⁵⁹ T. O.: «A Cooperativa de Gravadores [...] abriu um precedente excepcional no meio artístico português, [...] tornou-se centro de afirmações culturais, laboratório de pesquisa e iniciação, local de profissionalização e distribuição democrática, núcleo de estudo, convívio e aperfeiçoamento técnico [...], [onde] estão vinculados artistas reputados, professores e autores de projecção internacional».

²⁶⁰ T. O.: «[...] para uma nova geração de artistas que chegou à Gravura por volta de 1967, nomeadamente Fernando Calhau, Vítor Pomar, Maria Beatriz e Vítor Fortes».

to único en esta área²⁶¹, con una obra que concilia una dimensión onírica y poética con una ejecución meticulosa. João Hogan, socio fundador de la Gravura-SCGP, «[...] ha construido una obra grabada que cubre innumerables posibilidades creativas»²⁶² (Sardo 2013, 267) que, por su actitud experimentalista y su pleno dominio de los distintos procedimientos de estampación, atrae a muchos artistas hacia esta práctica. William Hayter, con su obra, también influencia a muchos artistas portugueses, principalmente después del curso y del seminario que realiza en Lisboa en mayo de 1964²⁶³. Es la generación formada e influenciada por estos grandes nombres del arte gráfico la que desempeñará un papel preponderante en la reactivación de la práctica serigráfica en los talleres de la Gravura-SCGP.

Los primeros veinte años de existencia de la Gravura-SCGP son un largo camino hacia la modernización de la stampa portuguesa. De acuerdo con José-Augusto França, la organización por épocas de la exposición retrospectiva y conmemorativa de los veinte años de la Gravura-SCGP, realizada en 1976, permite comprender las semejanzas y diferencias de cada período, y las influencias y evoluciones formales, técnicas y tecnológicas ocurridas en ese largo camino (França 1976, 73). Analizando las ediciones de la Gravura-SCGP se verifica que las obras más significativas de los años 70 son estampas serigráficas (excluyendo algunas obras de artistas como Navarro Hogan, Teixeira Lopes, Matilde Marçal e Ilda Reis, que se destacan principalmente en el grabado calcográfico). En la consideración de Rocha de Sousa, la preferencia que los artistas dan a la serigrafía también es evidente en la exposición de obras no editadas por la Gravura-SCGP — exposición realizada en la SNBA en 1976, e insertada en las conmemoraciones de los 20 años de la Gravura-SCGP— donde se verifica una «proliferación de la serigrafía» (Rocha de Sousa 1976, 48) que, a la vez que otros métodos de trabajo que mezclan diferentes técnicas y nuevas tecnologías, caracteriza la primera mitad de la década de los setenta. Según el autor, la «contribución de la fotografía, el uso más complejo del color, la combinación de varias matrices, todo esto ha ido conformando nuevas propuestas y nuevos

²⁶¹ Bartolomeu Cid dos Santos estudia en la Slade School of Fine Art con Anthony Gross, entre 1956 y 1958; a partir de 1961 y hasta 1996 es profesor de la misma escuela en el Departamento de Grabado.

²⁶² T. O.: «[...] veio a construir uma obra gravada que cobre inúmeras possibilidades criativas».

²⁶³ En el seminario, William Hayter enseñó tres palestras sobre grabado contemporáneo: las nuevas orientaciones del arte gráfico y del grabado; el Atelier 17; y las tendencias actuales del grabado. Fue un seminario de diez días subsidiado por la FCG.

efectos, diversificando las prácticas, los estudios de la problemática del grabado»²⁶⁴ (Rocha de Sousa 1976, 48). El interés por la serigrafía se justifica en la posibilidad de una producción artística que combina el experimentalismo (por medio de la exploración de los procesos técnicos) y la libertad creativa (sin los rigores programáticos de la enseñanza o limitaciones conceptuales) con la seducción de la reproductibilidad.

4.2.3.1 El curso de iniciación a la serigrafía

El artista belga Dacos imparte un curso intensivo de iniciación a las técnicas de serigrafía realizado en mayo en los talleres de la Gravura-SCGP. El curso tiene un mes de duración y, según un informe de la dirección de la Gravura-SCGP, surge con el objetivo de renovar una técnica que estéticamente responde a los intereses de los artistas de la época y que en la Gravura-SCGP no tenía practicantes (Gravura-SCGP 1970, s/n p.). En consecuencia, en junio del mismo año se realiza la *Exposição do curso de serigrafia* con los trabajos de los artistas participantes en el curso, en la Galería Gravura —en la que se han destacado las serigrafías realizadas por Sérgio Pinhão—.

Dacos aprende las técnicas de la serigrafía mientras trabaja en el taller de grabado Atpopl^g²⁶⁵ —«Pretendíamos imprimir y difundir carteles reivindicativos de nuestras

²⁶⁴ T. O.: «O contributo da fotografia, o uso mais complexo da cor, a conjugação de diversas matrizes, tudo isso foi enformando novas propostas e novos efeitos, variando as práticas, os estudos da problemática da gravura».

²⁶⁵ El Atpopl^g (abreviatura de Atelier Populaire de Liège) es creado en el ámbito del *May 1969* —un vasto movimiento de protesta social y estudiantil donde un millón de manifestantes contestó a la intolerancia del gobierno, originando la producción desenfrenada de carteles reivindicativos: «La revuelta se expresa sobre las paredes»/ T. O.: «La révolte s'exprime sur les murs» (Bosterhaut 2008, s/n p.)—. El taller Atpopl^g, dirigido por Dacos y Philippe Gibon, está compuesto esencialmente por estudiantes que pretenden producir carteles con mensajes políticos y contestatarios creados en común con la clase obrera. Esos carteles son estampados manualmente en serigrafía de una forma muy artesana. «En el sótano de una casa comunitaria transformada en taller, ellos realizaban decenas de carteles. Se imprimen en serigrafía tiradas sobre papel de periódico con medios muy modestos. Al principio, los carteles son efectuados a mano con un bloqueador o a partir de capas recortadas, antes de adquirirse el material necesario para la transferencia fotográfica. Para financiar las tintas y las pantallas, ellos realizan otros carteles independientes. Las ideas intercambiadas durante las reuniones son ilustradas con mayor frecuencia por Dacos y Philippe Gibon. A continuación, son impresas durante la noche (a veces 1000 copias) antes de ser pegadas en las paredes del centro de la ciudad o de la universidad»/ T. O.: «Dans la cave d'une maison communautaire faisant office d'atelier, ils réalisent des dizaines d'affiches. Celles-ci sont imprimées en sérigraphie et tirées sur papier journal avec des moyens modestes. Au début, les affiches sont effectuées au bouche-pores à main levée ou à partir de calques découpés, avant de se procurer le matériel nécessaire au report photographique. Afin de financer les encres et les écrans, ils réalisent des posters indépendants des affiches. Les idées échangées lors de réunions

ideas políticas y los hemos hecho nosotros mismos sin la ayuda de un formador»²⁶⁶ (Dacos 2008). Entre 1969 y 1970, el artista recibe una beca para prácticas de ocho meses en Lisboa en el área de grabado, período en que trabaja en el Centro de Calcografía del Instituto de Alta Cultura²⁶⁷, y donde, además, conoce el litógrafo Humberto Marçal, y a partir de esta amistad surge la posibilidad de realizar el curso de serigrafía en los talleres de la Gravura-SCGP. En esta fase, pocos son los artistas que conocen los procedimientos técnicos de la serigrafía. Según comenta Dacos, esta no se practica de una forma regular en la Gravura-SCGP (Dacos 2008).

Con anterioridad al curso de Dacos ya algunos artistas se aventuraban en la serigrafía en el espacio de la Gravura-SCGP, intentando descubrir sus procedimientos técnicos y posibilidades plásticas sin la orientación de un formador. Sobre este período, Humberto Marçal recuerda que «[...] quien introdujo la serigrafía en la Cooperativa de Gravadores fue Vítor Pomar con Maria Beatriz y Sérgio Pinhão», añadiendo que solamente «[...] en una situación posterior, apareció Dacos para dar uno de esos talleres, uno de esos cursos para artistas»²⁶⁸ (Marçal 2008). Sobre el mismo asunto, Man refiere:

La serigrafía fue, a principios de los años 70, la novedad técnica en esta cooperativa de grabadores. Los primeros experimentos fueron realizados —creo— por Maria Beatriz, Vítor Pomar y Fernando Calhau, en un intento todavía muy tímido de algo absolutamente desconocido que nos seducía por la incertidumbre de los resultados. Posteriormente a estos pioneros pronto surge Vítor Fortes, yo y Sérgio Pinhão [...]. [La serigrafía] ganaría más entusiastas particularmente cuando el belga Dacos imparte un cursillo, frecuentado por muchos grabadores como Humberto Marçal, más tarde el impresor de servicio para las ediciones de serigrafía, como ocurría ya con las demás técnicas.²⁶⁹ (Man 1974, s/n p.)

sont illustrées le plus souvent par Dacos et Philippe Gibon. Elles sont ensuite imprimées dans la nuit (parfois à 1000 exemplaires), avant d'être collées sur les murs du centre ville ou de l'université» (Bosterhaut 2008, s/n p.).

²⁶⁶ T. O.: «Nous voulions imprimer et diffuser des affiches revendicatives de nos idées politiques et nous nous y sommes mis sans l'aide d'un formateur».

²⁶⁷ El Instituto para a Alta Cultura es creado en 1936. A partir de 1952 hasta 1976 fue sucedido por el Instituto de Alta Cultura (IAC). Situado en el último piso de la ESBAL, el IAC era el organismo responsable de la política cultural del país durante el Estado Novo.

²⁶⁸ T. O.: «[...] quem introduziu a serigrafia na Cooperativa de Gravadores foi o Vítor Pomar com a Maria Beatriz e o Sérgio Pinhão»; «[...] numa situação posterior, apareceu o Dacos a dar um daqueles *workshops*, um daqueles cursos para artistas».

²⁶⁹ T. O.: «A serigrafia foi, logo no início dos anos 70, a novidade técnica nesta cooperativa de gravadores. As primeiras experiências partiram —creio— da Maria Beatriz, Vítor Pomar e Fernando Calhau, numa procura ainda muito tímida de algo assaz desconhecido que nos aliciava pela incerteza dos resultados. A estes pioneiros seguir-se-iam, logo, o Vítor Fortes, eu próprio e o Sérgio Pinhão [...]. [A serigrafia] viria a ganhar mais entusiastas, particularmente quando o belga Dacos leccionou um cursinho, frequentado por diversos gravadores entre os quais o Humberto Marçal, mais tarde o impresor de serviço para as edições de serigrafia, tal como já acontecia com as restantes técnicas».

El primer curso de serigrafía, frecuentado por cerca de una decena de artistas que ya frecuentaba los talleres de la cooperativa —como Maria Gabriel, José Augusto, Man, Sérgio Pinhão, Humberto Marçal, Boavida Amaro, etc.— es realizado en un espacio exiguo, ocupado principalmente por el taller de litografía: «una habitación cuadrada donde funcionaba la litografía, con las piedras, con la prensa y las encimeras de la litografía, donde pasó a funcionar también, en conjunto, la serigrafía. El espacio era el mínimo indispensable»²⁷⁰ (Marçal 2008).

Para la concreción práctica del curso son utilizados los equipos y material ya existente en la Gravura-SCGP, «es decir, pocas cosas pero lo suficiente como para realizar un trabajo constructivo»²⁷¹ (Dacos 2008). El programa de las lecciones consistía en el abordaje de los problemas básicos encontrados en la práctica de la serigrafía, y se centraba en el aprendizaje de las diversas técnicas de estampación, enfocando sobre todo los métodos directos en menoscabo de los métodos fotográficos de sensibilización de la pantalla serigráfica: «no utilizamos la insolación para no hacer una simple reproducción de la imagen»²⁷² (Dacos 2008). En el curso son abordadas materias como los procesos para el montaje de las pantallas serigráficas, la preparación de las diferentes tintas, la impresión correcta con el uso de la rasqueta —«y sobre todo aprender a imprimir bien»²⁷³ (Dacos 2008)—. El curso se asienta en la experimentación y en el intercambio de conocimientos, sin ajustarse a reglas o limitaciones programáticas. Cada alumno tiene la posibilidad de desarrollar su propio proyecto y de explorar diferentes soluciones plásticas. Más allá del curso, Dacos sigue orientando a varios artistas que procuran profundizar sus conocimientos durante el tiempo que él permanece en Portugal²⁷⁴.

²⁷⁰ T. O.: «[...] uma sala quadrada onde funcionava a litografia, com as pedras, com a prensa e com as bancadas da litografia, onde passou a funcionar também, juntamente, a serigrafia, quando introduziram a serigrafia. Era o mínimo dos mínimos».

²⁷¹ T. O.: «[...] c'est à dire peu de choses mais suffisamment pour entamer un travail constructif».

²⁷² T. O.: «[...] nous n'avons pas utilisé l'insolation pour ne pas faire de la simple reproduction d'image».

²⁷³ T. O.: «Et surtout d'apprendre à bien imprimer».

²⁷⁴ Dacos mantuvo su conexión con Portugal después de este primer contacto pero no en el campo de la serigrafía: en 1982 participa en el montaje de los talleres de grabado y litografía de la Cooperativa Artística Árvore de Porto, donde se desplaza con frecuencia; y, en 1995, 1997 y 1999 es responsable del taller de grabado de la *Bienal Internacional de Arte de Cerveira*. Dacos ha restringido el uso de la serigrafía a la realización de carteles políticos, artísticos y pósteres, sobre todo con textos de Julos Beaucarne; más recientemente, vuelve a utilizar la serigrafía como proceso para incluir imágenes fotográficas en grabados en metal, imprimiendo en *jarabe de Liège* (una jalea con la consistencia de la tinta de serigrafía) y utilizando la técnica del grabado con azúcar (práctica que le permite no solo la transferencia de imágenes sino también, por ejemplo, su repetición) (Dacos 2008).

Junto con el curso de Dacos, la Gravura-SCGP realiza otros dos acontecimientos que irán a promover la serigrafía tanto entre los artistas como entre el público: la *Exposição do curso de serigrafia*, en la Galeria Gravura, realizada después del curso con la obra de los artistas participantes; y la edición de obras serigráficas de distribución exclusiva a los socios (tras quince años desde las primeras y únicas serigrafías editadas, producidas por Hansi Staël en la década de los cincuenta), editando luego en 1970 tres serigrafías de los artistas Sérgio Pinhão, Vítor Fortes y Humberto Marçal.

A família [hummar001] de Humberto Marçal es una de esas serigrafías. Como explica el artista, en ese año realiza «dos trabajos en serigrafía y uno fue [...] editado por la Cooperativa. Fue Hogan. A João Hogan le gustó la imagen, y fue editada»²⁷⁵ (Marçal 2008); la *Serigrafia* [serpin002] de Sérgio Pinhão—estampada en cuatro colores, con un tiraje de ciento cincuenta pruebas—es otra de esas obras; y, por último, la *Serigrafia* [vitfor002] de Vítor Fortes—con dos colores—, artista que acababa de regresar de Londres trayendo influencias del geometrismo, como explica Sérgio Pinhão (2008): «Recuerdo que uno de los artistas que llegó allí haciendo serigrafía [...] fue Vítor Fortes. Venía de Inglaterra, y hacía unas cosas muy geométricas [...] en papel metalizado»²⁷⁶.

Más tarde, en 1973, Dacos vuelve a dar un curso de técnicas de serigrafía en los talleres de la Gravura-SCGP, en Lisboa (Silveira 2013, 291).

4.2.3.2 João Hogan y Vítor Fortes: el taller de serigrafía

Una colaboración entre João Hogan y Vítor Pomar en la creación de un taller de serigrafía, en los años 70, está mencionada en dos textos. Delfim Sardo escribe que João Hogan trabajó en serigrafía en el «taller que creó con Vítor Pomar durante un período relativamente breve», repitiendo más adelante en el texto que las serigrafías de João Hogan serían «objeto de un taller que Vítor Pomar desarrollaría con João Hogan ya en la década de 1970»²⁷⁷ (Sardo 2013, 267-268). También Inês Vieira Gomes menciona una colaboración entre estos dos artistas en torno a la estampación serigráfica, indicando que

²⁷⁵ T. O.: «Fiz dois trabalhos em serigrafia e um foi [...] editado pela Cooperativa. Foi o Hogan. O João Hogan é que gostou muito da imagem, e ela foi editada».

²⁷⁶ T. O.: «Eu lembro-me que um dos artistas que surgiu lá a fazer serigrafia [...] foi o Vítor Fortes. Veio de Inglaterra, e fazia umas coisas muito geométricas [...] em papel metalizado».

²⁷⁷ T. O.: «[...] atelier que criou com Vítor Pomar num período relativamente breve»; «[...] objecto de uma oficina que Vítor Pomar desenvolveria com Hogan já na década de 1970».

el taller creado por ellos es precisamente el taller de serigrafía de la Gravura-SCGP: «[...] Hogan funda en 1970, junto con Vítor Pomar (1949), el Taller de Serigrafía en la Cooperativa Gravura, inaugurando uno de los primeros espacios que permiten ejecutar y estampar series en esta técnica tan poco explorada en la época en Portugal»²⁷⁸ (Gomes 2011, 58). En entrevista, Vítor Pomar (2008) esclarece que el material que existe en la Gravura-SCGP en este período se monta, en 1969, por él y por otros artistas que frecuentan los talleres de grabado y litografía (aunque el artista no recuerde quienes eran los otros artistas y de qué forma obtienen los conocimientos técnicos para montar el taller de serigrafía). A pesar de estas referencias, no se conoce ninguna estampa serigráfica de João Hogan o de Vítor Pomar realizadas en este período.

4.2.3.3 Humberto Marçal: el impresor de las *Requiem de Fernando Calhau*

Humberto Marçal, si bien que se había subrayado como litógrafo²⁷⁹ y se había especializado en la tirada de grabados en metal y en colores (frecuentando varios cursos de grabado, como por ejemplo el curso orientado por Carmen Gracia), también está presente en los acontecimientos que impulsan la serigrafía en Portugal, a finales de los años 60 e inicio de los años 70, una vez que él es el técnico impresor de la Gravura-SCGP en la época de las primeras experiencias en serigrafía. Como se puede leer en su currículo, Humberto Marçal, «impresor-litógrafo, en 1964 comenzó a trabajar en la Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses [...]. En la actualidad [1976], es impresor permanente de la Sociedade de Gravadores Portugueses y técnico de la litografía»²⁸⁰ (*20 Anos da Gravura* [1976], s/n p.). Conforme con el currículo mencionado, y las palabras del propio Humberto Marçal (2008), se puede concluir que sus conocimientos

²⁷⁸ T. O.: «[...] Hogan funda em 1970, juntamente com Vítor Pomar (1949), o Atelier de Serigrafia na Cooperativa Gravura, inaugurando um dos primeiros espaços oficinais que permite executar e imprimir séries nesta técnica tão pouco explorada na época em Portugal».

²⁷⁹ Humberto Marçal incluso recibe una beca de la FCG para estudiar en la Academie Royale des Beaux Arts de Liège, y desarrollar un proyecto relacionado con la apropiación de la fotografía en la litografía artística (Marçal 2008).

²⁸⁰ T. O.: «Impressor-litógrafo, em 1964 começou a trabalhar na Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses [...]. Presentemente [1976], impressor permanente da Sociedade de Gravadores Portugueses e técnico de litografia».

iniciales en las técnicas serigráficas derivan del curso impartido por Dacos en la Gravura-SCGP, en 1970.

Aunque su trabajo en el área de la serigrafía no haya sido muy extendido, la verdad es que Humberto Marçal stampa dos serigrafías del artista Fernando Calhau, editadas por la Gravura-SCGP en 1971 y 1972, respectivamente (*A doce e ácida incisão* 2013, 331), y registradas en la BDSAP²⁸¹:

Fernando Calhau, *Requiem I*, 1971 [ferca011]

Fernando Calhau, *Requiem II*, 1971 [ferca012]

Mencionando exclusivamente aspectos relacionados con la estampación y la exigencia técnica de estas dos obras, se constata que no son serigrafías que presenten grandes dificultades de ejecución, puesto que son estampadas con solamente dos colores cada una y en composiciones que no requieren difíciles aciertos en las superposiciones. Estas dos obras de 1971 se realizan combinando la estampación serigráfica y la impresión en offset. En las dos, el cuadrado del centro está estampado con un color opaco a través de una pantalla de tamiz abierto que produce una camada espesa de tinta. La moldura alrededor del cuadrado está impresa en offset y tiene como base una imagen fotográfica construida en una trama de puntos. De estas estampas se realizan tiradas de ciento cincuenta pruebas de distribución exclusiva a los socios de la Gravura-SCGP.

4.2.3.3 Ediciones de la Gravura-SCGP

A partir de los acontecimientos de 1970 la serigrafía encuentra un lugar definitivo en las ediciones de la Gravura-SCGP junto con las demás estampas, presentándose con un lenguaje propio y distinto de los otros procesos de estampación. El interés inmediato de muchos artistas, con un vasto abanico de abordajes estéticos, y el alcance mediático y la reputación de la Gravura-SCGP en el inicio de la década, permiten que la serigrafía sea ampliamente divulgada en el medio artístico portugués. Entre 1970 y 1974 la Gravura-SCGP edita 29 serigrafías, de los artistas portugueses Vítor Fortes, Sérgio Pinhão, Humberto Marçal, Fernando Calhau, Nadir Afonso, Artur Rosa, António Men-

²⁸¹ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor* —opción, *Humberto Marçal*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

des, Rocha de Sousa, Guilherme Parente, Ana Vieira, Eduardo Nery y Man; y de los artistas extranjeros Rossini Perez, Renée Gagnon y Pol Gachon²⁸².

De las ediciones de los años 70 de la Gravura-SCGP están registradas en la BDSAP 21 serigrafías de 13 artistas, como muestra el siguiente listado²⁸³:

Ana Vieira, *S/título*, 1973 [anavie001]
António Mendes, *Serigrafia*, 1973 [antmen003]
Artur Rosa, *Victória*, 1974 [artros001]
Artur Rosa, *Da linha vertical à linha horizontal*, 1974 [artros002]
Artur Rosa, *Homenagem a Josef Albers*, 1972 [artros007]
Eduardo Nery, *S/ título*, 1973 [eduner001]
Eduardo Nery, *Circo solar*, 1974 [eduner002]
Eduardo Nery, *Abóbada celeste*, 1974 [eduner004]
Fernando Calhau, *Requiem I*, 1971 [fercal011]
Fernando Calhau, *Requiem II*, 1971 [fercal012]
Guilherme Parente, *Serigrafia*, 1972 [guipar001]
Humberto Marçal, *A família*, 1970 [hummar001]
Julião Sarmento, *Quarto de cama n.º 21*, 1974 [julsar001]
Man, *Desestrutura SI*, 1974 [man001]
Man, *Desestrutura SII*, 1974 [man002]
Nadir Afonso, *Espirais*, 1970 [nadafo002]
Nadir Afonso, *Flora*, 1970 [nadafo003]
Rocha de Sousa, *Serigrafia*, 1972 [rocsou001]
Sérgio Pinhão, *Serigrafia*, 1970 [serpin002]
Sérgio Pinhão, *Passagem ao limite*, 1971 [serpin003]
Vitor Fortes, *Serigrafia*, 1970 [vitfor002]

Durante estos años, la estampación de las serigrafías para las ediciones de la Gravura-SCGP acontece de forma diversa y no siempre está asegurada por Humberto Marçal, el técnico-impresor de servicio a los talleres, como sucede en las ediciones de grabado y litografía. Concretamente, hay conocimiento de que Humberto Marçal estampa las dos serigrafía ya referidas de Fernando Calhau —*Requiem I*, 1971 [ferca011] y *Requiem II*, 1971 [ferca012]—. No se conoce exactamente qué otras serigrafías estampa mientras desempeña sus funciones de impresor, pero resulta muy probable su colabora-

²⁸² De las 29 serigrafías editadas por la Gravura-SCGP, entre 1970 y 1974, están registradas en la BDSAP solamente veintiuna, una vez que se ha excluido de los registros las ocho serigrafías realizadas por los artistas extranjeros; también se ha excluido una serigrafía de Vitor Fortes, *Estudo para projecto de miragem - escala 1:1*, que a pesar de ser editada en 1974, está fechada en 1975. Cabe señalar, además, que se ha incluido en la BDSAP una serigrafía de Julião Sarmento, *Quarto de cama n.º 21* [julsar001], que a pesar de ser editada por la Gravura-SCGP en 1975, está fechada en 1974.

²⁸³ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor* —opción, *Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

ción en la estampación de otras serigrafías producidas por los artistas que frecuentan los talleres de la Gravura-SCGP. Otro artista que estampa ediciones para la Gravura-SCG en ese período es Sérgio Pinhão, trabajando a menudo en equipo con Fernando Calhau y Cândida Calhau (Pinhão 2008). Además de Humberto Marçal y Sérgio Pinhão también el serígrafo Carlos Lacerda trabaja en la estampación de ediciones de la Gravura-SCGP, como es el caso de la serigrafía de Julião Sarmento, *Quarto de cama n.º 21*, 1974 [jul-sar001]; y de las dos serigrafías de Man editadas en 1974, *Desestrutura SI* [man001] y *Desestrutura SII* [man002], según informa el propio artista (Man 2010).

Analizando las serigrafías editadas se comprueba que hubo una tendencia nítida por el geometrismo, como es el caso de las obras producidas por Sérgio Pinhão, Vítor Fortes, Nadir Afonso, Artur Rosa y Man. Estos artistas encontraron en la serigrafía el medio adecuado para satisfacer su necesidad de contornos rigurosos, zonas de color liso y homogéneo y ausencia de ruidos y texturas. De hecho, las opciones geométricas en las ediciones de la Gravura-SCGP surgen prácticamente en simultáneo con la aparición de la serigrafía, anteriormente solo la litografía de Vítor Fortes editada en 1969 y las obras de los artistas iraquíes, Hashim Samarchi y Salem Dabbagh²⁸⁴, introducen las composiciones precisas del geometrismo.

4.2.3.4 Artistas editados por la Gravura-SCGP

Sérgio Pinhão: el color como forma

Sérgio Pinhão es uno de los grandes entusiastas del curso intensivo de iniciación a la serigrafía de 1970. Durante el primer quinquenio de la década de los setenta la Gravura-SCGP edita dos serigrafías con la autoría de Sérgio Pinhão —*Serigrafia*, 1970 [serpin002] y *Passagem ao limite*, 1971 [serpin003]—, ambas con tiradas de ciento cincuenta pruebas. Estos dos trabajos introducen ya aspectos importantes que caracterizan la estampa serigráfica de este artista, tales como las composiciones geométricas y la importancia del color como medio estructurador de esas mismas composiciones.

²⁸⁴ Hashim Samarchi y Salem Dabbagh son becarios de la FCG, entre 1967 y 1968, en Portugal. Durante este período frecuentan un curso de grabado en los talleres de la Gravura-SCGP dirigido por Alice Jorge y João Hogan; y participan en una exposición en la Galería Gravura juntamente con Rafa Nasiri, otro artista iraquí (*Rafa Nasiri/ Salem Dabbagh/ Hashim Samarchi* [1968]).

Su interés inmediato por la serigrafía determinará la elección de este medio como su proceso artístico exclusivo, perdiendo la atracción inicial en las otras áreas del arte gráfico. De este modo, Sérgio Pinhão traza un recorrido distinto y único en las artes plásticas en Portugal, contrariando la tradicional tendencia a elegir la pintura o la escultura (y más ocasionalmente, también el grabado, como es el caso de Bartolomeu Cid) como áreas principales del desarrollo artístico, optando por dedicarse exclusivamente a la serigrafía y a todas sus fases de ejecución, desde la concepción, estampación y edición de las obras.

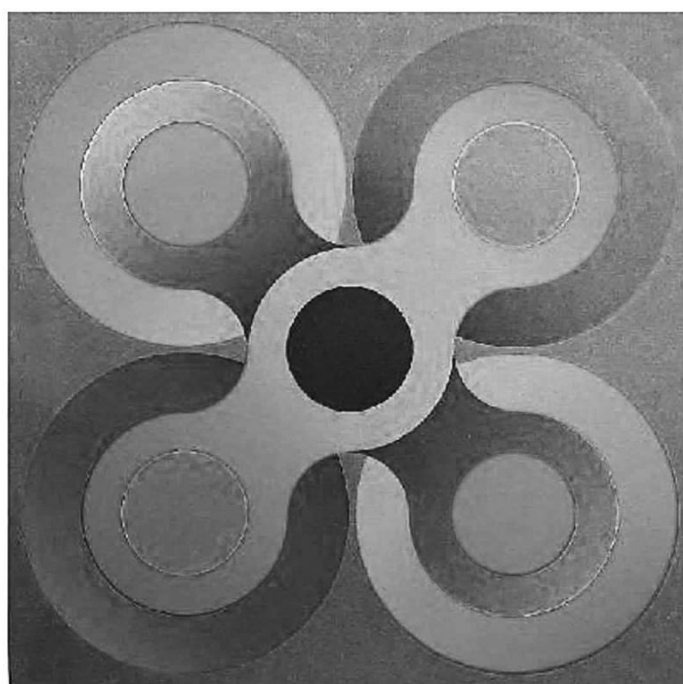
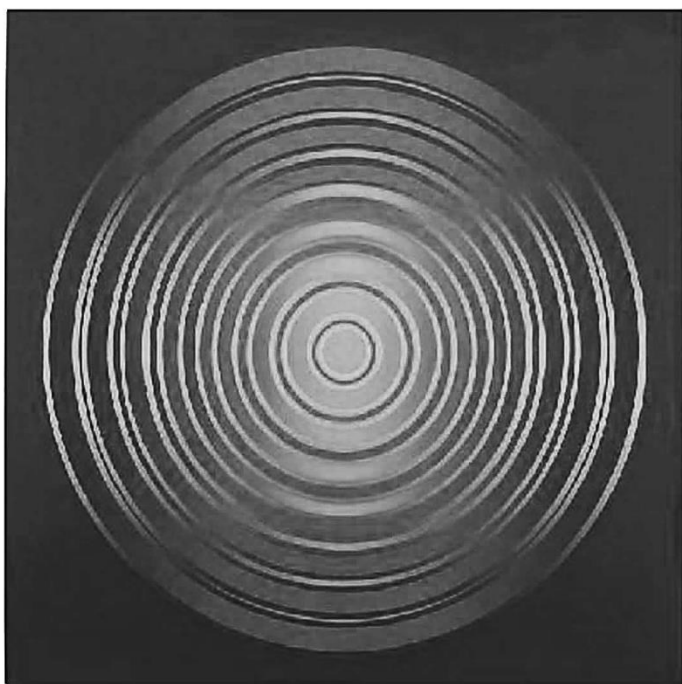
Varias son las especificidades de la serigrafía que responden a las búsquedas artísticas de Sérgio Pinhão: el carácter tecnológico de la serigrafía; la posibilidad de incorporar imágenes fotográficas e imágenes perfectamente geométricas; las incontables posibilidades cromáticas, como los colores recortados y planos, y los colores fuertes, incluso fluorescentes; y la separación perfecta de las distintas matrices de colores, por el hecho de ser el medio la propia tinta.

Su gusto por el geometrismo adquiere un nuevo aliento cuando conoce las serigrafías de Vítor Fortes en la Gravura-SCGP (artista que acababa de regresar de Inglaterra trayendo influencias del abstraccionismo geométrico de Max Bill y Richard Lohse). Las primeras serigrafías que Sérgio Pinhão realiza son geométricas y abstractas, con formas y tiras de colores lisos y opacos, como es el caso de las obras de 1970: *Serigrafia* [serpin002], *Teoria da cor I* [serpin010], *Teoria da cor II* [serpin011] y *Vermelho, azul, em forma* [serpin012].

Posteriormente, ese geometrismo evoluciona hacia opciones rigurosas más relacionadas con cuestiones de visualización y de óptica. Las impresiones ópticas, de movi-



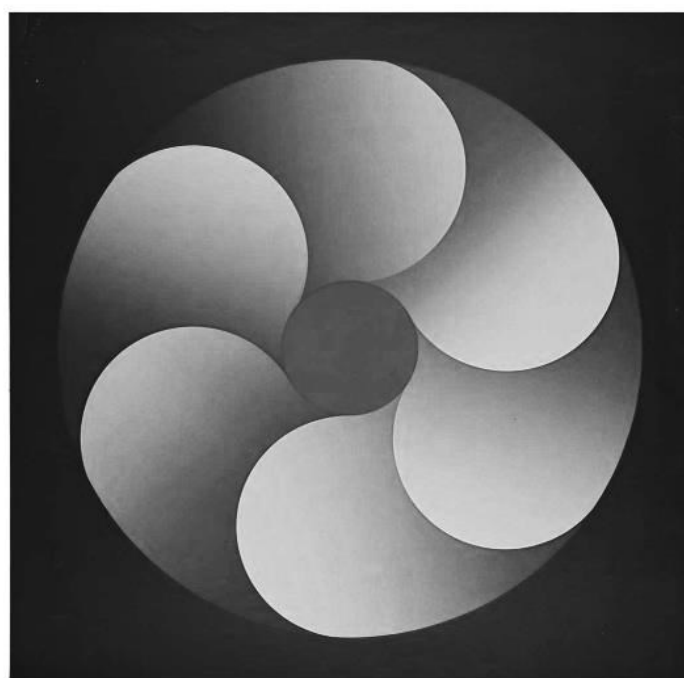
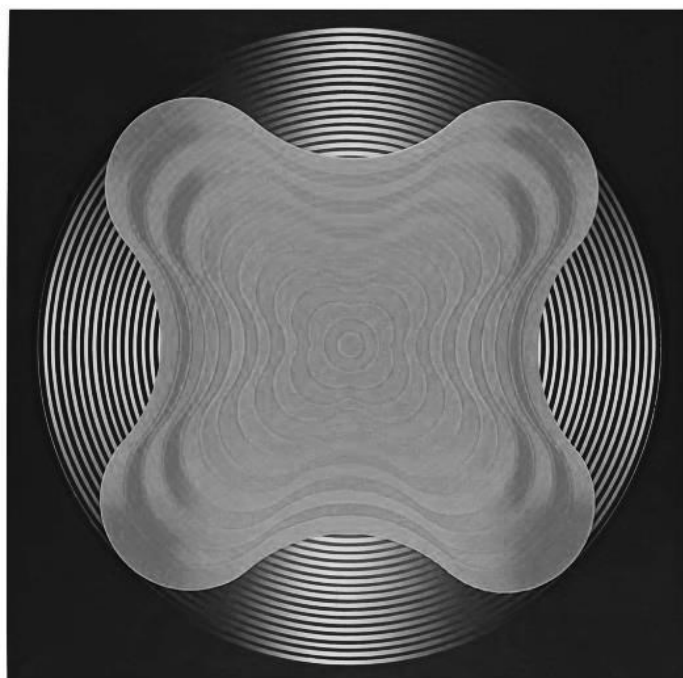
40 – Sérgio Pinhão, *Serigrafia*, 1970 [serpin002].



41 – Sérgio Pinhão, *Alfa um*, 1973 [serpin008]; Sérgio Pinhão, *Espaço-tempo*, 1971 [serpin006].

miento y de expansión de colores y de luz generadas en sus serigrafías son conseguidas a través de un proceso de aplicación de capas de color degradado que se puede verificar en las estampas *Geométrica*, 1972 [serpin009], *Mach I*, 1972 [serpin001]; *Passagem ao limite*, 1971 [serpin003]; *Interespaço*, 1972 [serpin004]; *Roda da fortuna*, 1971 [serpin005]; *Espaço-tempo*, 1971 [serpin006]; *Rotação*, 1972 [serpin007]; y *Alfa um*, 1973 [serpin008]. En este proceso, en vez de aplicarse una capa de tinta con color homogéneo (previamente preparado y mezclado), la capa de tinta se aplica con un degradado lineal que crea una transición progresiva entre dos colores distintos, provocando, visualmente, una secuencia de tonos continuos. Sérgio Pinhão logra intensificar las impresiones ópticas aplicando los degradados sobre formas circulares yuxtapuestas e intercaladas. Con la serie *Geométrica*, estos aspectos ópticos encuentran su exponente máximo, y las tensiones cromáticas generadas en las composiciones determinan de un modo inquietante la percepción de las formas.

La serie *Geométrica* se inicia en 1973 con *Alfa Um* [serpin008] y se prolonga hasta 1978, con *Triad III*, totalizando un conjunto de trece serigrafías. En esta serie, Sérgio Pinhão reutiliza la misma matriz para dar forma a cada una de las serigrafías. El único elemento variante en todas ellas es el color, que asume el papel de forma, modelando y caracterizando la composición. Cada una de las serigrafías resultante de este



42 – Sérgio Pinhão, *Mach I*, 1972 [serpin001]; Sérgio Pinhão, *Rotação*, 1972 [serpin007].

proceso adquiere visualmente lecturas completamente distintas conforme los colores utilizados. Como refiere el artista, «la serigrafía es color puro. El medio es la tinta»²⁸⁵ (Pinhão 2008). Es decir, si por un lado la serigrafía se materializa a través de la tinta, es también la tinta la que desmaterializa la obra en color puro y luz. Precisamente a través de este juego cromático el artista aborda la luz como temática central de su obra serigráfica —«en serigrafía mi principal tema de trabajo era la luz»²⁸⁶ (Pinhão 2008)—.

Una de las características que determina los límites plásticos de la serigrafía, y que es muy explorada por Sérgio Pinhão, es la separación de las diferentes matrices de colores. El hecho de que cada matriz corresponde solamente a una capa de color, siendo, por eso, cada color aplicado por separado, permite experimentar diferentes soluciones plásticas surgidas de una misma matriz. Es del estudio de estas variaciones cromáticas que van surgiendo sus series serigráficas, como lo explica Sérgio Pinhão (2008): «[...] creo una matriz y luego exploro esa matriz en sus variantes, [...] gran parte de mis series tenían que ver con eso»²⁸⁷.

²⁸⁵ T. O.: «A serigrafia é cor pura. O *medium* é tinta».

²⁸⁶ T. O.: «Em serigrafia, o meu tema principal de trabalho era a luz».

²⁸⁷ T. O.: «[...] crio uma matriz e depois a matriz é explorada nas suas variantes, [...] grande parte das minhas séries tinha a ver com isso».

La fotografía es el punto de partida para la concepción de sus serigrafías. Para la construcción de las imágenes Sérgio Pinhão reutiliza pedazos de películas fotográficas que va coleccionando, muchas veces películas estropeadas, o partes de fotografías mal reveladas, o películas manipuladas directamente. Después de esta fase de experimentación y reaprovechamiento el artista selecciona las imágenes pretendidas y las amplía, desmedidamente, en sesiones de cámara oscura, obteniendo imágenes completamente distintas de las imágenes de las que había partido. Este desfasamiento y alejamiento del referente original se consigue a su vez a través del efecto *moiré*²⁸⁸, donde la trama de puntitos obtenida permite diferentes lecturas de la obra conforme a la distancia a que uno está de ella.

Si en muchos casos los artistas atribuyen títulos a las obras solamente como método de identificación, esto no acontece en las estampas serigráficas de Sérgio Pinhão. El artista encuentra en la elección de los títulos una forma de introducir una componente irónica muchas veces obtenida por la sugerencia de una figuración aparentemente ausente en la obra. Buen ejemplo de ello es la serigrafía *Ophiucus*, de 1976, perteneciente a la serie *Geométrica*, que representa perfectamente la dualidad buscada por Sérgio Pinhão entre el lenguaje y la imagen: *Ophiucus* sugiere simultáneamente la constelación y el ojo de la serpiente; visualmente, la disposición de los colores se asume como un foco de luz y, al mismo tiempo, la percepción óptica aporta el efecto hipnótico del ojo de la serpiente.

Con excepción de las dos obras editadas por la Gravura-SCGP, todas las serigrafías del primer quinquenio de la década de los setenta son estampadas y editadas por Sérgio Pinhão, lo que justifica, en parte, las pequeñas ediciones con tiradas variando entre 10, 15, 20 o 25 pruebas.

Fernando Calhau: el cuadrado, el negro y la serie

Fernando Calhau es otro de los artistas que inicia su trayecto artístico precisamente en la Gravura-SCGP. En 1967, influenciado por su padre (diseñador gráfico), frecuenta un curso de procesos calcográficos con João Hogan, dando inicio a sus indagaciones plásticas y técnicas en el área del grabado. En la Gravura-SCGP, y a través del

²⁸⁸ En producción gráfica el efecto *moiré* surge cuando las diferentes tramas usadas para imprimir una imagen no están perfectamente colocadas en sus ángulos, provocando la aparición de micropuntos no impresos. Para que este efecto óptico aparezca en las impresiones que son compuestas por una serie de puntos (como por ejemplo en *offset*), basta con que exista un ligero desfasamiento del ángulo de distancia entre los puntos.

grabado, Fernando Calhau empieza a trazar las líneas matriciales que caracterizan su trabajo. Como comenta Delfim Sardo, el aprendizaje del arte gráfico será determinante en su recorrido artístico:

La práctica del Grabado ocupó un lugar central en el desarrollo artístico de Fernando Calhau en los primeros años de su recorrido y hasta 1974, y fue su primera forma de conexión a un campo fluido entre el pop y el universo conceptual que comenzaba a surgir a finales de los años de 1960 (o al menos aquí llegaban ecos en ese tiempo, en gran parte a través de la revista *Art in America*, cuya suscripción la embajada de Estados Unidos ofrecía a la SCGP).²⁸⁹ (Sardo 2013, 269)

Fernando Calhau, en cuanto Socio de la Gravura-SCGP, tiene acceso a esta revista, publicación que funciona como intermediaria entre las vanguardias que emergen y su interés por el pop y el minimalismo. Así lo explica el artista en entrevista:

Es curioso, porque era, sin duda, uno de los pocos lugares en Portugal, donde había acceso a esa información. Nótese que estamos en pleno período *Pop* y *minimal*, fenómenos americanos asiduamente tratados en la *Art in America*; de esta manera, por lo tanto, fue muy temprano que tuve acceso a ese tipo de información.²⁹⁰ (Calhau 2001, 49)

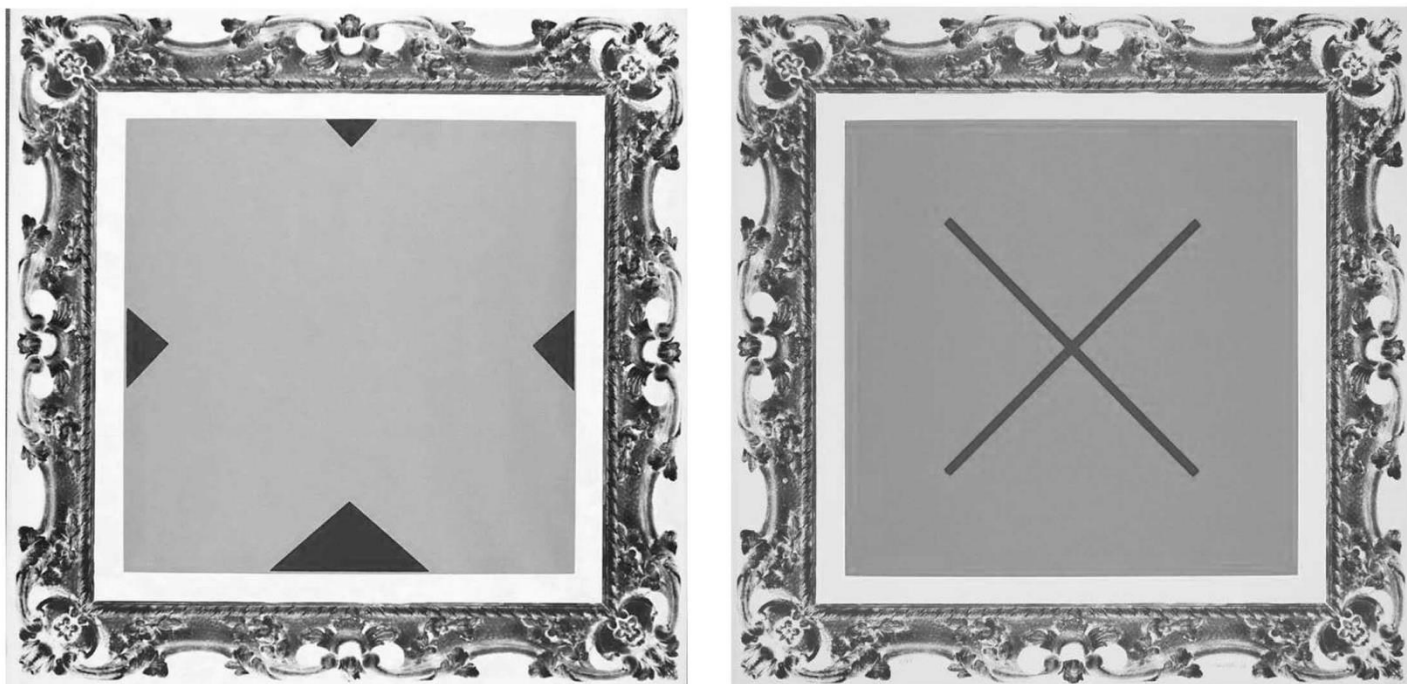
Julião Sarmiento, en entrevista con Ana Anacleto, refuerza esta idea de la escasez de información artística que aísla a los artistas en su país, y de la dificultad en contactar con las vanguardias de su tiempo, o simplemente de acceder a las revistas de arte internacionales:

Básicamente, fue el padre de Calhau (al que conocí) quien le mostró que existía el arte americano (porque tenía las revistas de diseño y de vez en cuando mostraban algunas cosas de Andy Warhol, y entonces nosotros empezamos a sumar dos y dos, y comenzamos a ir a la Embajada de Estados Unidos, que en ese momento tenía una biblioteca donde se podía ver el *Newsweek*, la *Time*, la *Art in America* y la *Artforum*. Así que pasábamos tardes en la Embajada de Estados Unidos para ver la *Art in America* y la *Artforum*, que nadie más en Portugal sabía que existían, porque, obviamente, nadie iba a la Embajada de Estados Unidos a leer revistas.²⁹¹ (Sarmiento 2009)

²⁸⁹ T. O.: «A prática da Gravura ocupou um lugar central no desenvolvimento artístico de Fernando Calhau nos primeiros anos do seu percurso e até 1974, tendo sido a sua primeira forma de ligação a um campo fluido entre a pop e o universo conceptual que começava a despontar a partir dos finais dos anos 1960 (ou que, pelo menos, aqui chegavam ecos nessa altura, em boa parte pela via da revista *Art in America*, cuja assinatura a Embaixada dos EUA oferecia à SCGP)».

²⁹⁰ T. O.: «É curioso, porque era, com toda a certeza, um dos poucos sítios em Portugal onde havia acesso a essa informação. Note-se que estamos em pleno período *Pop* e *minimal*, fenómenos americanos assiduamente tratados na *Art in America*; por essa via, portanto, muito cedo eu tive acesso a esse tipo de informação».

²⁹¹ T. O.: «No fundo, foi o pai do Calhau (que eu ainda conheci) que lhe mostrou que existia a Arte Americana (porque tinhas as revistas de design e de vez em quando apareciam umas coisas do Andy Warhol e nós aí começámos a juntar dois e dois, e começámos a ir à Embaixada



43 – Fernando Calhau, *Requiem I*, 1971 [fercal011]; Fernando Calhau, *Requiem II*, 1971 [fercal012].

Si en los primeros años Fernando Calhau explora el grabado calcográfico, con el nuevo laboratorio de fotografía instalado en 1969 en la Gravura-SCGP, rápidamente empieza explorando las posibilidades del fotograbado y, en 1970, surgen sus primeras serigrafías, ya según una estética claramente minimalista²⁹². Estas obras introducen elementos que están presentes en toda su producción plástica: el cuadrado, la serie, el negro y también la reproductibilidad y la manualidad. Según Ana Anacleto, las «coordenadas» que definen su obra son:

[...] la cuestión de la *serialidad*, del apagamiento cromático, de la reproducibilidad mecánica profundamente en deuda de una ejecución necesariamente manual, de la descomposición del espacio-tiempo a través de la reproducción fotográfica,

Americana, que naquela altura tinha uma biblioteca onde se podia consultar o Newsweek, a Time, a Art in America e a Artforum). Portanto nós íamos à Embaixada Americana onde passávamos tardes a ver a Art in America e a Artforum, que mais ninguém em Portugal sabia que existia, porque obviamente ninguém ia à Embaixada Americana ler revistas».

²⁹² «El interés por el minimalismo, en mi caso, comenzó alrededor de 1968. Para Portugal era temprano [...]. En ese momento, nosotros no decíamos minimalista, decíamos geométrico. Había un poco de confusión en el uso de los términos. Para mí, la efectiva influencia minimalista se inició en los años 70, con la serie de los cuadrados verdes. Fue entonces cuando me di cuenta de mis afiliaciones»/ T. O.: «O interesse pelo minimalismo, no meu caso, começou por volta de 1968. Para Portugal era cedo [...]. Na altura, nós não dizíamos *minimal*, dizíamos *geométrico*. Havia alguma confusão na utilização dos termos. Para mim, a efectiva influência minimal começou nos anos 70, com a série dos quadrados verdes. Foi nessa altura que tomei consciência das minhas filiações» (Calhau 2001, 55 y 57).

siempre unidas a un placer implícito en el hacer y en la duración en el tiempo de ese hacer.²⁹³ (Anacleto 2010)

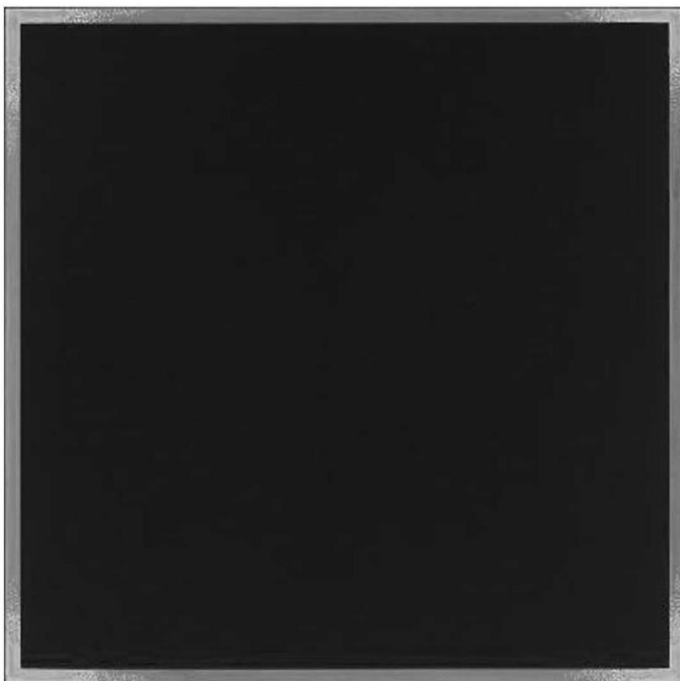
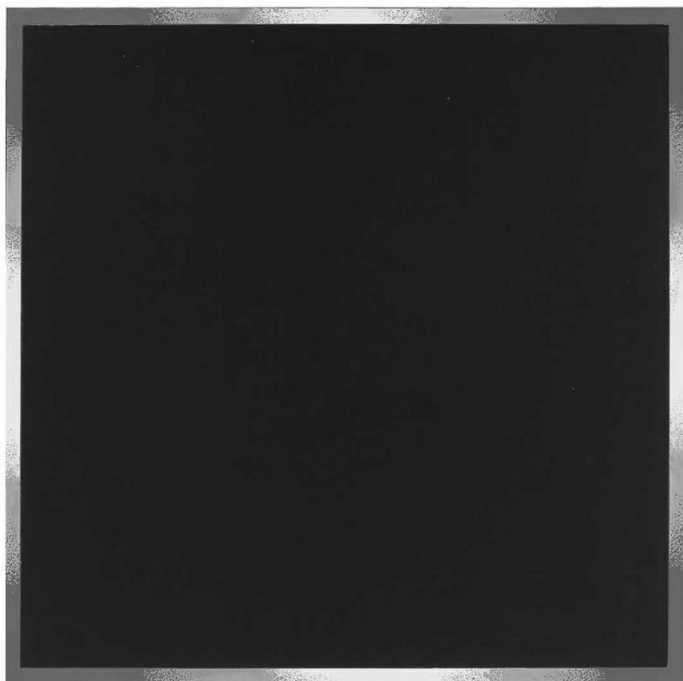
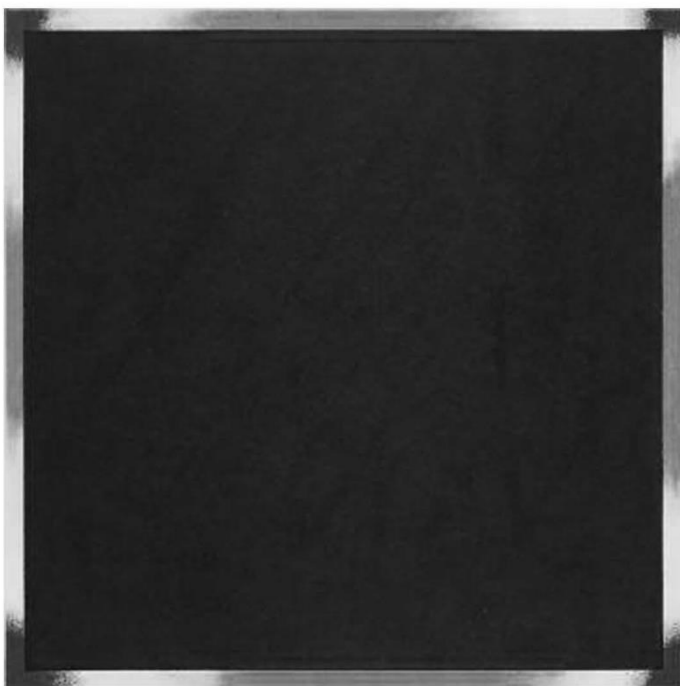
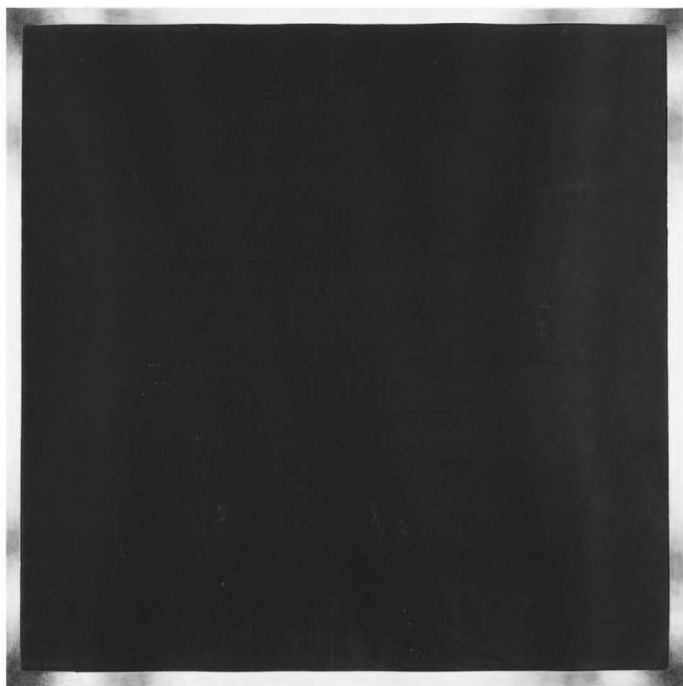
Requiem I [fercal011] y *Requiem II* [fercal012] en conjunto con otras tres estampas realizadas exclusivamente en serigrafía —*S/ título [453]*, 1970 [fercal014]; *S/ título [454]*, 1970 [fercal015]; y *S/ título [761]*, 1970 [fercal018]— acercan la obra serigráfica de Fernando Calhau a su interés por la estética pop, una vez que le han permitido (al contrario de la calcografía) la homogeneidad e intensidad en el cromatismo: «es en la Gravura que la pasión por el pop se ha construido porque *serigráficamente* ha logrado obtener una luminosidad y uniformidad cromática que sirvió, al final de los años 60, para acercar su obra a esa sopa cultural de que el arte pop era la superficie visible»²⁹⁴ (Sardo 2001, 27). Con estos trabajos serigráficos, la obra de Fernando Calhau conoce un intenso cromatismo, raro a lo largo de todo su recorrido artístico, contrariando el «apagamiento cromático», referido por Ana Anacleto, o el «carácter monocromático», mencionado por Delfim Sardo, y habitualmente asociados a su obra.

Además de las *Requiem* editadas por la Gravura-SCGP están registradas en la BDSAP otras 24 serigrafías producida por Fernando Calhau²⁹⁵. En todas estas obras se encuentran los elementos caracterizadores arriba referidos. Con excepción de las *Requiem* y de *S/ título [453]* [fercal014], *S/ título [454]* [fercal015], *S/ título [761]* [fercal018] y *Natureza-Morta* [fercal026], todas las demás obras resultan de la combinación del proceso serigráfico con la intervención manual directa utilizando el lápiz de color, el grafito, la tinta y también la pintura acrílica, como es el caso de *S/ título [tese]*, 1973 [ferca001]. En estas obras, la serigrafía y el dibujo desempeñan papeles distintos, es decir, en la serigrafía el artista busca la reproducibilidad, interesado en la posibilidad de realizar varias copias a través de una misma matriz —estampando el cuadrado, riguroso y de color homogéneo como punto de partida de la serie; mientras que a través del dibujo

²⁹³ T. O.: «[...] as coordenadas que viriam a definir o corpo matricial do seu trabalho: a questão da serialidade, do apagamento cromático, da reprodutibilidade mecânica amplamente devedora de uma execução necessariamente manual, da decomposição espaço-temporal através da reprodução fotográfica, sempre aliadas a um prazer implícito no fazer e no tempo de duração desse fazer».

²⁹⁴ T. O.: «[...] é na Gravura que a paixão pela *pop* se construiu, porque serigraficamente lhe foi possível obter uma luminosidade e uma uniformidade cromática que serviam, no final da década de sessenta, para fazer aproximar o trabalho dessa sopa cultural de que a *pop art* era a superfície visível».

²⁹⁵ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Fernando Calhau*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.



44 – Fernando Calhau, *S/Título* [811], 1970 [fercal008]; Fernando Calhau, *S/título* [594], 1970 [fercal017]; Fernando Calhau, *S/ título* [591], 1971 [fercal009]; Fernando Calhau, *S/ título* [593], 1970 [fercal025].

introduce la manufactura minuciosa y demorada, desarrollando la serie a través de la repetición de ese proceso manual.

El cuadrado está presente en todas las serigrafías de Fernando Calhau, no solo como formato sino también como elemento estructurante de las obras, y en algunos casos

surge también como elemento compositivo. La serie de *Quadrados negros*²⁹⁶ realizada en 1970, y una en 1971 —y parte de ella mostrada en la exposición *Desenhos negros*, en 1970, en la SNBA, en Lisboa (*Calhau: desenhos* 1970)—, nace precisamente de esa necesidad de repetir un mismo proceso; «la experimentación no le interesa nada. Al contrario, le interesaba la repetición de una determinada forma de proceder [...]. El método de fijación de ese procedimiento es el dibujo»²⁹⁷ (Sardo 2001, 28). En esta serie, reconocidamente minimalista, los cuadrados negros son estampados en el centro de un papel blanco también cuadrado. De este modo, el cuadrado negro asume el cuerpo central de la composición y el dibujo se estructura en finos marcos, o molduras, que rodean el cuadrado, donde el suave degradado se obtiene a través de un trazado o puntillado meticuloso. La variación de los dibujos en los marcos da acentuaciones diferentes a los cuadrados negros del centro, lo que provoca impresiones diferentes en su observación. El proceso repetitivo utilizado por el artista acentúa el carácter serial de las obras —«ahí había un tratamiento estrictamente serial: los dibujos eran todos del mismo tamaño, con los cuadrados negros del mismo tamaño, era un trabajo completamente repetitivo»²⁹⁸ (Calhau 2001, 61). Es a partir de esta serie de cuadrados negros que Fernando Calhau logra desprenderse de la idea de copia y de tirada y se acerca al dibujo y al principio de obra única. Como explica el artista,

Me parecía muy simpática la idea de poder hacer varias copias, una edición de la misma plancha; solo un poco más tarde empecé a liberarme de este esquema. Además, en una exposición que hice en la Sociedade de Belas Artes, la primera exposición de dibujo, las obras eran cuadrados negros (ya entonces), y el fondo del cuadro negro era serigrafía. Por lo tanto, era una técnica que todavía estaba relacionada al grabado.²⁹⁹ (Calhau 2001, 61)

²⁹⁶ De la série *Quadrados negros* están registradas en la BDSAP, *S/título* [811], 1970 [fercal008]; *S/ título* [591], 1971 [fercal009]; *S/ título* [455], 1970 [fercal016]; *S/título* [594], 1970 [fercal017]; *S/Título* [582 (*negro e verde*)], 1970 [fercal019]; *S/ título* [583 (*negro e amarelo*)], 1970 [fercal020]; *S/ título* [588], 1970 [fercal021]; *S/ título* [589], 1970 [fercal022]; *S/ título* [590], 1970 [fercal023]; *S/ título* [592], 1970 [fercal024]; *S/ título* [593], 1970 [fercal025].

²⁹⁷ T. O.: «A experimentação não lhe interessa nada. Pelo contrário, interessa-lhe a repetição de um determinado modo de proceder [...]. O modo de fixação destes procedimentos é o desenho».

²⁹⁸ T. O.: «Aí havia um estrito tratamento serial: os desenhos eram todos da mesma dimensão, com os quadrados negros do mesmo tamanho, era um trabalho completamente repetitivo».

²⁹⁹ T. O.: «Eu achava muito simpática a ideia de poder fazer várias cópias, uma edição da mesma chapa; só um pouco mais tarde é que comecei a soltar-me desse esquema. Aliás, numa exposição que fiz na Sociedade de Belas Artes, a primeira exposição de desenho, os trabalhos eram quadrados pretos (já nessa altura), e o fundo do quadrado preto era serigrafia. Portanto, ainda era uma técnica que estava ligada à gravura».

El minimalismo está fuertemente presente en este conjunto de 26 serigrafías de Fernando Calhau, influencia que, como se comentó, se delinea desde el inicio de su recorrido y de forma única en el contexto artístico portugués, como lo asevera João Pinharanda (1995, 610), «Calhau es, pues, caso único de influencia directa, continua y casi exclusiva de la situación minimalista que trae al campo del grabado y de la serigrafía (él ha sido alumno de Bartolomeu en Londres) antes de, ya en la década siguiente, explorar la pintura *shaped canvas* y los *multimedia*»³⁰⁰.

S/ título [tese] [ferca001] surge ya en 1973 realizada por Fernando Calhau como tesis final del Curso de Pintura de la ESBAL. Esta obra cuadrada, con dos metros de lado, combina la pintura acrílica con la serigrafía: sobre la pintura el artista imprime en negro una trama en serigrafía que se repite en todas las dieciséis secciones cuadradas, que componen la obra, en la misma posición. La trama de puntos tiene como base una imagen fotográfica del follaje de alguna vegetación. Durante el año de 1973, Fernando Calhau repite en varios fotograbados este proceso en que utiliza las tramas fotográficas de imágenes con follajes.

Entre 1973 y 1975 el artista recibe una beca, asignada por la FCG, para frecuentar un posgrado en la Slade School en Londres, con el objetivo de desarrollar sus conocimientos en el arte gráfico con Bartolomeu Cid dos Santos.

Julião Sarmiento: la serigrafía como un modo de alejarse de la manufactura

Julião Sarmiento frecuenta el curso de Pintura de 1967 en la ESBAL, donde es colega de clase de Fernando Calhau, y precisamente a través de la influencia y amistad de este artista, Julião Sarmiento se hace socio de la Gravura-SCGP.

Nos conocimos en la Escola Superior de Belas-Artes. Somos del mismo curso, entramos juntos en la facultad, los dos en el mismo año, en el sesenta y siete. Fernando Calhau ya era socio de la Gravura, ya trabajaba en grabado y ya trabajaba en la Gravura. Poco después de que nos conociéramos me llevó con él a trabajar en la Gravura.³⁰¹ (Sarmiento 2008)

³⁰⁰ T. O.: «Calhau é assim caso único de influência directa, contínua e quase exclusiva da situação minimalista que traz para o campo da gravura e serigrafia (foi aluno de Bartolomeu em Londres) antes de, também na década seguinte, explorar a pintura *shaped canvas* e os *multimédia*».

³⁰¹ T. O.: «Nós conhecemo-nos na Escola Superior de Belas-Artes. Somos do mesmo curso, entrámos juntos para a faculdade, os dois no mesmo ano, em sessenta e sete. O Fernando Calhau é que já era sócio da Gravura, já trabalhava em gravura e já trabalhava na Gravura. Logo após nos termos conhecido ele é que me desencantou para ir para a Gravura com ele».

A lo largo de su recorrido artístico Julião Sarmiento utiliza soportes tan diversos como la pintura, la serigrafía, el vídeo, la fotografía y la instalación. El interés por la serigrafía, al inicio de los años 70, surge de la necesidad de acercarse a un arte más conceptual y de apartarse de la manualidad y de las pinceladas inherentes a la pintura. Le interesan los colores recortados, planos y homogéneos de la serigrafía y los procesos serigráficos de multiplicación mecánica de imágenes. Este alejamiento de la manufactura es mencionado por Delfim Sardo como una característica propia del conceptualismo, de entender el arte de una forma más extensa y que surge a finales de los años 70 (Sardo 2007, 10). El autor nota que «la serigrafía como proceso, permitía zonas cromáticas absolutamente regulares e intensas», por lo que, su utilización por Julião Sarmiento entre-
vía ya una «[...] necesidad de introducir procesos de duplicación mecánicos y, en consecuencia, conceptualizar la práctica artística»³⁰² (Sardo 2007, 10).

Registradas en la BDSAP están tres serigrafías producidas por Julião Sarmiento: *Quarto de cama n° 21*, 1974 [julsar001]; *Vaca a passar debaixo da ponte sobre o Tejo e o avião da Alitalia*, 1972 [julsar002]; y *Maputo*, 1974 [julsar003]³⁰³.

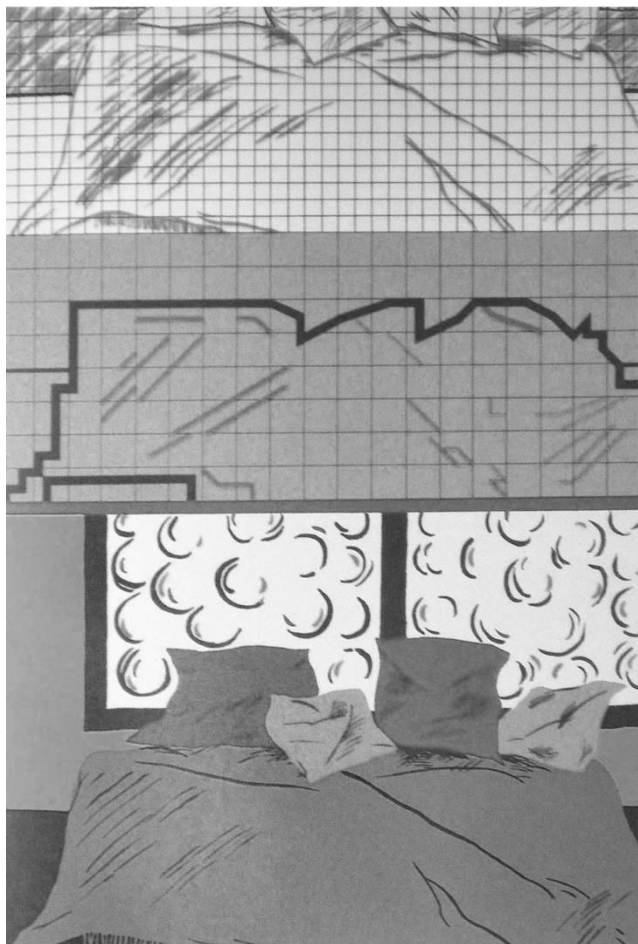
Quarto de cama n° 21 [julsar001], estampada por el serígrafo Carlos Lacerda y datada en 1974, es editada por la Gravura-SCGP en 1975. Esta serigrafía y *Maputo* [julsar003] (realizada en el mismo año) son estampadas con áreas de colores pop, y ambas siguen la temática de los *quartos de cama* que surge inicialmente en la pintura. Según Delfim Sardo, ambas estampas tienen proximidades con la pintura *Oh, My Turkish Delight!*, resaltando que,

Ambas obras tienen un estampado que, en el caso de la pintura, funciona como un velo que cubre toda la pintura (en una tipología cerca de Sigmar Polke), pero estas son probablemente las primeras obras que, de una forma cinematográfica, están relacionadas con un universo impulsado por el deseo, también presente en un conjunto de pinturas sobre los dormitorios.³⁰⁴ (Sardo 2007, 11)

³⁰² T. O.: «A serigrafia como processo permitia campos cromáticos absolutamente regulares e intensos [...] a necessidade de introduzir processos de duplicação mecânicos e, nesse sentido, conceptualizar a prática artística».

³⁰³ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Julião Sarmiento*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

³⁰⁴ T. O.: «Em ambas as obras se encontra um padrão que, no caso da pintura, funciona como um véu que recobre toda a pintura (numa tipologia próxima de Sigmar Polke), mas estas serão provavelmente, as primeiras obras que, de uma forma cinematográfica, se reportam a um universo movido pelo desejo, presente também num conjunto de pinturas sobre quartos de cama».



45 – Julião Sarmento, *Quarto de cama nº 21*, 1974 [julsar001].

El autor añade, además, que «estas piezas son estructurantes en el recorrido de Julião Sarmento, especialmente porque tienen que ver con el deseo y el cuerpo por medio de la ausencia —las camas en las serigrafías están desiertas después de su uso, el cuerpo que atraviesa la pintura es una sombra y, por lo tanto, también está ausente—»³⁰⁵ (Sardo 2007, 11). En estas serigrafías la alusión a lo erótico y al deseo surge solamente en la imaginación del observador que, estimulado por lo que ve, simula lo que no ve.

Anteriormente a estas estampas Julião Sarmento realizada, en 1972, *Vaca a passar debaixo da ponte sobre o Tejo e o avião da Alitalia* [julsar002], obra que juega de forma irónica con el título y los varios elementos de predominio gráfico que la componen. El carácter pop obtenido en esta obra se consigue precisamente a partir de ese tono irónico asociado al cromatismo, uniforme y saturado, de las formas delimitadas en negro. El proceso de estampación de esta obra se realiza en conjunto con Fernando Calhau en la Gravura-SCGP, después de una fase de experimentación técnica investigada por ambos —«yo y Calhau quedamos

³⁰⁵ T. O.: «Estas peças são estruturantes no percurso de Julião Sarmento, sobretudo porque lidam com o desejo e o corpo a partir da ausência — as camas nas serigrafias estão desertas depois de usadas, o corpo que atravessa a pintura é uma sombra e, portanto, também ausente».

muy entusiasmados y comenzamos a desarrollar varias cosas en esta área»³⁰⁶ (Sarmiento 2008)—, de la cual resulta esta serigrafía editada con una pequeña tirada de quince pruebas y estampada con cinco colores. Una vez más, el procedimiento es experimental y elaborado con gran carencia de medios, los materiales son poco más que una pequeña pantalla manufacturada de madera con un tejido estirado. Utilizan los métodos artesanales directos para bloquear el tamiz, y «[...] unas pantallas pequeñas, de seda, en ese momento una cosa muy difícil de conseguir, y las tintas y el *white-spirit*, todo muy artesanal»³⁰⁷ (Sarmiento 2008). El artista explica que al inicio de su experiencia en la Gravura-SCGP, para muchos artistas la serigrafía seguía siendo una novedad venida del exterior: «Al principio, cuando empecé a ir a la Gravura, hubo alguien [...] que trajo un método revolucionario, que era lo mismo que utilizaba Andy Warhol, y que se llamaba *silk-screen*»³⁰⁸ (Sarmiento 2008).

Todas sus serigrafías son pensadas solo como serigrafías, «ellas no existen de otra forma que no sea como serigrafías»³⁰⁹ (Sarmiento 2008), y son creadas a partir de maquetas construidas en guache, o a partir de imágenes fotográficas. Normalmente toda la obra es pensada durante la fase de maquetación, sin que surjan alteraciones durante la estampación, la cual es confiada a un impresor-serígrafo. Sobre este asunto, Julião Sarmiento comenta que «[...] había un original que estaba completamente hecho con gouache, una especie de maqueta, un diseño. Luego era fotografiado por António Inverno y estampado. Eso, básicamente, era ya de la responsabilidad de Inverno»³¹⁰ (Sarmiento 2008).

Man: del círculo al cubo

Man forma parte del grupo de artistas que frecuenta el curso de iniciación a la serigrafía, en 1970, impartido por Dacos en los talleres de la Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. En 1974 la Gravura-SCGP edita dos de sus serigrafías,

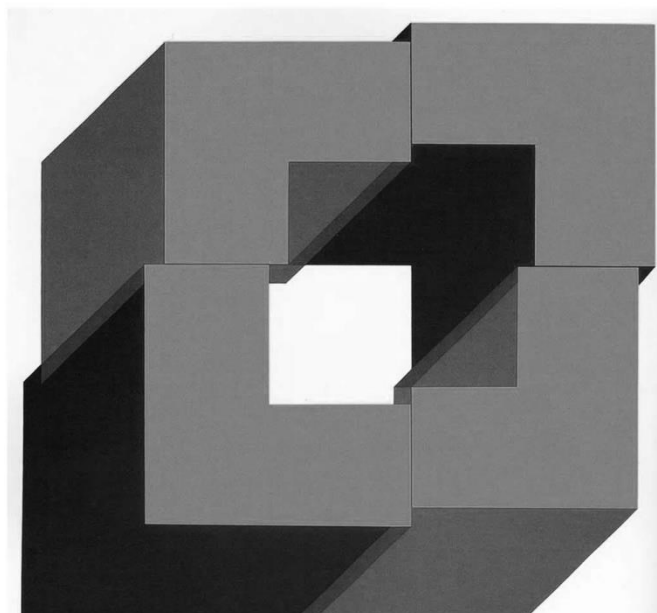
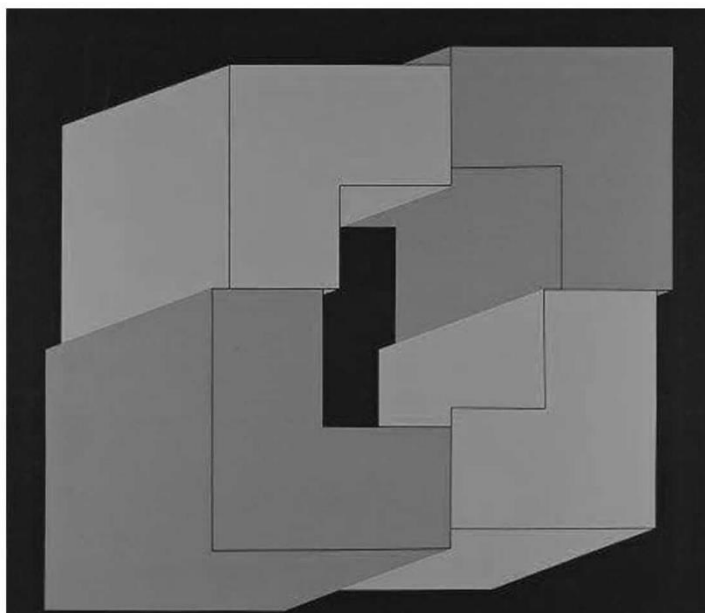
³⁰⁶ T. O.: «Eu e o Calhau ficámos muito entusiasmados e começámos a desenvolver várias coisas nesse nível».

³⁰⁷ T. O.: «[...] tínhamos umas grades pequeninas, de seda, naquela altura uma coisa difícil de se arranjar, e as tintas e o *white-spirit*, tudo muito artesanal».

³⁰⁸ T. O.: «Logo no início de ter começado a ir para a Gravura, houve alguém (honestamente neste momento não me lembro quem) que trouxe o método revolucionário, que era aquele que utilizava o Andy Warhol, que se chamava *silk-screen*».

³⁰⁹ T. O.: «Elas não existem doutra maneira a não ser enquanto serigrafias».

³¹⁰ T. O.: «[...] havia um original que era completamente feito em guache, uma espécie de maqueta, um *layout*. Depois era fotografado pelo António Inverno e era impresso. Isso, no fundo, já era responsabilidade do Inverno».



46 – Man, *Desestruturura SI*, 1974 [man001]; Man, *Desestruturura SII*, 1974 [man002].

Desestruturura SI [man001] y *Desestruturura SII* [man002], obras que cierran el ciclo de Man en este espacio —período que duró seis años, desde 1968 hasta 1974³¹¹— y marcan su paso a la pintura.

A lo largo de este período Man produce cerca de una docena de serigrafías de las cuales seis están registradas en la BDSAP: *Jogo S6*, 1971 [man003]; *Jogo QSI*, 1971 [man004]; *Jogo QSIII*, 1971 [man005]; *Jogo S4*, 1971 [man006]; y las dos *Desestrutururas*³¹². Toda estas estampas—con excepción de las *Desestrutururas*, estampadas por el serígrafo Carlos Lacerda, con tiradas de doscientas pruebas (más treinta pruebas de artista) para las ediciones de la Gravura-SCGP— son estampadas y editada por el artista, con tiradas muy reducidas³¹³. Sus serigrafías, en términos temáticos y estructurales,

³¹¹ Man inicia este período de seis años en la Gravura-SCGP, no en la serigrafía sino en el grabado calcográfico, frecuentando los cursos de João Hogan y de Isabel Pons, con el apoyo de una beca de la FCG, luego en 1968.

³¹² Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Man (José Manuel)*—, de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* de la BDSAP. Las serigrafías *Jogo S6* [man003], *Jogo QSI* [man004], *Jogo QSIII* [man005] y *Jogo S4* [man006] no están representadas en ningunas de las colecciones estudiadas por lo que son registradas en la BDSAP a partir del catálogo *Man: um percurso 1959/2004* (2004) y de los datos ofrecidos por el artista en entrevista (Man 2010). Las dos *Desestrutururas* están representadas en la colecciones del CAMFCG y de la CGD.

³¹³ De cada una de las serigrafías *Jogo S6* [man003], *Jogo QSI* [man004], *Jogo QSIII* [man005] y *Jogo S4* [man006] se realizan diez pruebas de artista, conforme se puede visualizar a través de la numeración romana manuscrita en las obras (*Man: um percurso 1959/2004* 2004, 24-26), e, igualmente, registrado en la BDSAP. Sin embargo, según el artista, en algunos casos las

aparecen encadenadas secuencialmente transitando del círculo hacia el cuadrado y del cuadrado hacia el cubo. En cada fase de esa secuencia, las mismas formas simples son superpuestas, seccionadas y descentradas en diferentes soluciones sobre el plano. Man encuentra en la serigrafía el medio eficaz para desdoblar sus formas rigurosas. Sobre la adecuación de la serigrafía a las indagaciones del artista en el geometrismo, Rocha de Sousa escribe:

Esta investigación generalmente se elabora en el campo de la abstracción geométrica e incluye el uso de tintas planas y de figuras de contornos rigurosos, dentro de una precisión artesanal que es la técnica típica de la serigrafía. La serigrafía, además, ha sido uno de los campos más explorados por el artista, lo que le permite, en efecto, ensayar un lenguaje hecho de un vocabulario conciso y preciso³¹⁴ (Rocha de Sousa 2004, 20).

Los primeros vocablos de ese lenguaje surgen precisamente con las superposiciones del círculo, en las serigrafías *Jogo S1*, *Jogo S2*, y *Jogo S3*³¹⁵ —formas también desarrolladas en litografía—, según el artista: «[La serigrafía] comenzó a ganar un poco de cuerpo cuando empecé a hacer la superposición de los círculos [...]»³¹⁶ (Man 2010). La serigrafía *Jogo S4* [man006] surge posteriormente, en 1971, y corresponde a un momento de transición entre el círculo y el cuadrado: «es la transición de los círculos al cuadrado, aquí utilizo el círculo y el cuadrado, y luego paso al cuadrado cuadrado»³¹⁷ (Man 2010). A través de la superposición de las dos formas, y principalmente de la superposición de los colores transparentes, el artista *juega* con la segmentación y descentralización de las dos figuras geométricas.

La serigrafía *Jogo S6* [man003], producida en el mismo año, surge ya incluida en la fase del cuadrado. No obstante, la superposición descentrada de los colores transparentes sugiere ya una percepción en perspectiva que intenta negar el carácter bidimensional

pruebas de artista corresponden a la totalidad de las pruebas producidas, como por ejemplo, en la *Jogo S4* [man006]; en otros casos Man «[...] hacía tres o cuatro pruebas de artista y después estampaba diez más de tirada normal»/ T. O.: «[...] fazia três ou quatro provas de artista y depois fazia mais dez de tiragem normal» (Man 2010).

³¹⁴ T. O.: «Esta pesquisa tece-se normalmente no domínio da abstracção geométrica e inclui o recurso a tintas planas e a figura de contornos rigorosos, dentro de uma precisão artesanal que é típica técnica da serigrafia. A serigrafia, de resto, tem sido um dos campos mais explorados pelo artista, permitindo-lhe, com efeito, o ensaio de uma linguagem feita de um vocabulário sucinto e preciso».

³¹⁵ Estas tres serigrafías no están registradas en la BDSAP dado que no han sido visualizadas y sus títulos son los únicos datos conocidos.

³¹⁶ T. O.: «[...] começou a ganhar algum corpo quando comecei a fazer a sobreposição dos círculos [...]».

³¹⁷ T. O.: «[...] é a transição dos círculos para o quadrado, aqui entra o círculo e o quadrado, depois passo ao quadrado quadrado [...]».

de las formas. Man intensifica el carácter lúdico de esta obra a través de la semejanza aparente entre los pares de formas cuadrangulares: en lugar de repetirse, las formas se van desestructurando. Esta *desemejanza* también está presente en los colores: el amarillo no corresponde a una única estampación, corresponde a tres tonos transparentes ligeramente diferentes, o sea, a tres colores y estampaciones distintas.

En la transición del cuadrado al cubo y en la distorsión del cubo rebatido en el plano se expresa el sentido lúdico de la obra de Man, que proporciona la variación del color y de la forma en estructuras geométricas minimalistas, jugando con el ángulo recto y la oblicuidad de perspectivas ambiguas, que tanto sugieren profundidad como relieves proyectados hacia fuera del plano frontal del soporte.³¹⁸ (E. Gonçalves 2004, 14)

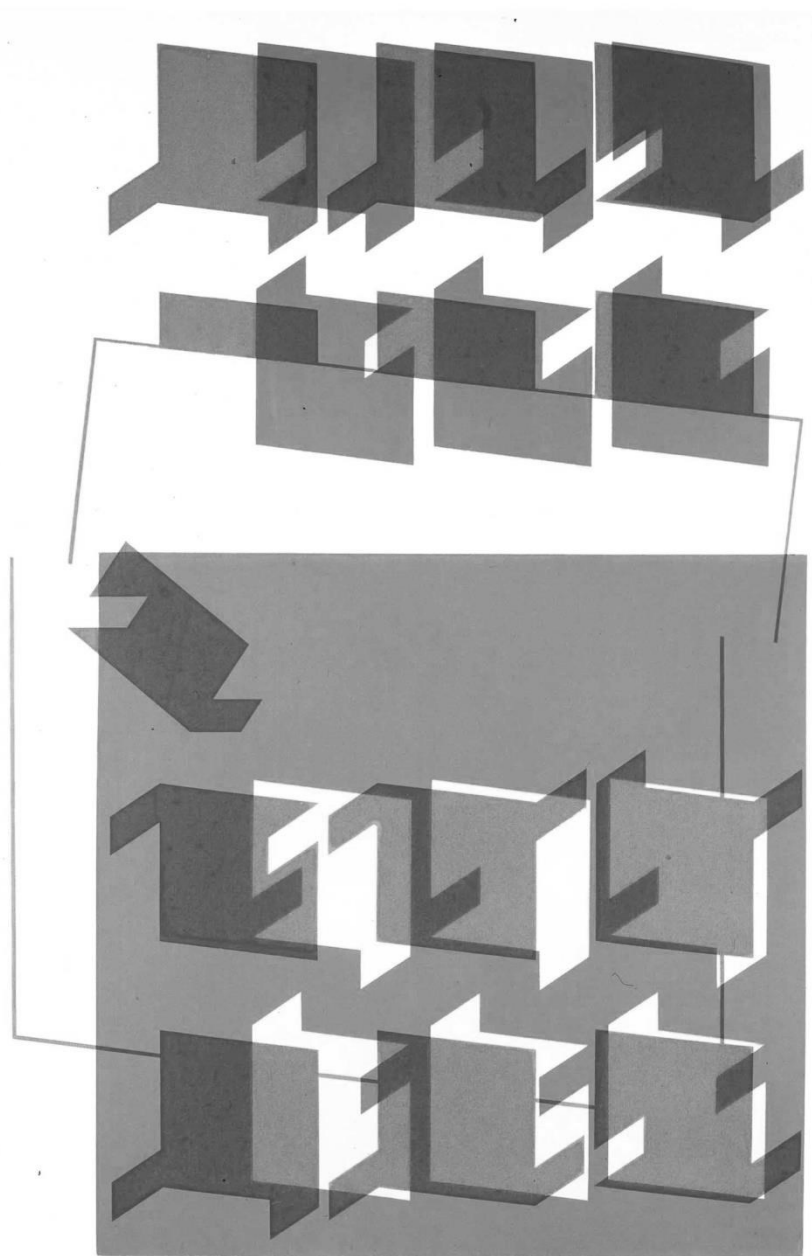
La sugestión de formas proyectadas hacia fuera del soporte está bien presente en la serigrafía *Jogo QSI* [man004]³¹⁹, donde este aspecto óptico surge de los principios de la perspectiva caballera. Man, «destacó después este ejercicio óptico con volúmenes de caras cuadriláteras presentados en perspectiva caballera que los volvía autónomos del fondo. Es decir: [...] esas “desestructuras” utilizaban la geometría euclidiana para comprenderla mejor y posteriormente alejarse de ella»³²⁰ (R. M. Gonçalves 2004, 10).

También en 1971 surge *Jogo QSIII* [man005] como una variación del cubo de la serigrafía anterior y, secuencialmente, en 1974 son editadas *Desestruturura SI* [man001] y *Desestruturura SII* [man002]. En estas estampas el juego de superposiciones y transparencias pierde énfasis y da lugar al peso de la forma volumétrica cúbica. Los cubos de la serie de *Desestrutururas* son ampliamente tratados por el artista no solo en la serigrafía sino principalmente en la pintura.

³¹⁸ T. O.: «Na transição do quadrado para o cubo e na distorção do cubo rebatido no plano manifesta-se o sentido lúdico da obra de Man, que proporciona a variação da cor e da forma em estruturas geométricas, minimalistas, que jogam com o ângulo recto e a obliquidade de perspectivas ambiguas, que tanto sugerem profundidade como relevos projectados para cá do plano frontal do suporte».

³¹⁹ Existe otra versión de esta serigrafía, con el título *Jogo QSII*, impresa solo en negro, sin la forma roja (Man 2010). *Jogo QSII* no está registrada en la BDSAP una vez que el único dato que se conoce es su título.

³²⁰ T. O.: «Enfatizou depois este exercício óptico com volumes de faces quadriláteras, apresentadas em perspectiva cavaleira que os autonomizava do fundo. Isto é: [...] essas “desestruturas” utilizavam geometria euclidiana para melhor conhecer e posteriormente se afastar dela».



47 – Vítor Fortes, *Serigrafia*, 1970 [vitfor002].

Vítor Fortes

La Gravura-SCGP edita una serigrafía de Vítor Fortes en el inicio de 1970 — *Serigrafia* [vitfor002]—. El geometrismo es una constante en la obra serigráfica de Vítor Fortes y ya se había subrayado en una litografía también estampada en 1970³²¹. La serigrafía, además, encuentra estrechas semejanzas con esta litografía, particularmente en el

³²¹ Esta litografía es editada por la Gravura-SCGP, en noviembre de 1969, con el n° 309, aunque la obra solo se estampa en 1970 (*A doce e ácida incisão* 2013, 328).

grafismo de las formas, en la organización de esas formas en la composición y también en los colores utilizados. *Serigrafia* [vitfor002] es concebida solamente con dos colores estampados en capas muy transparentes que generan un color más a través de su superposición.

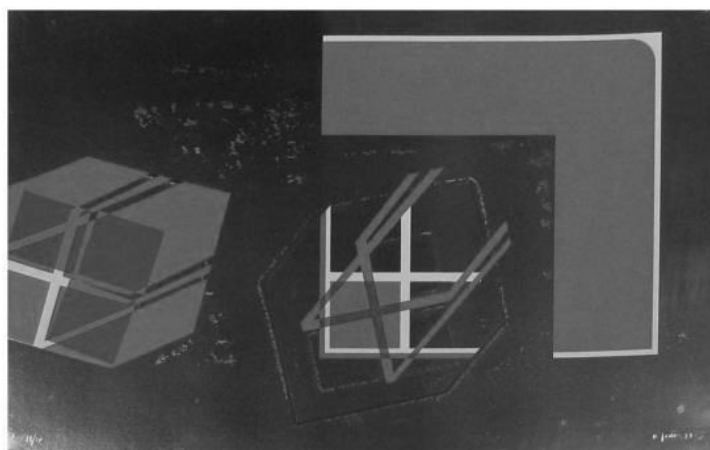
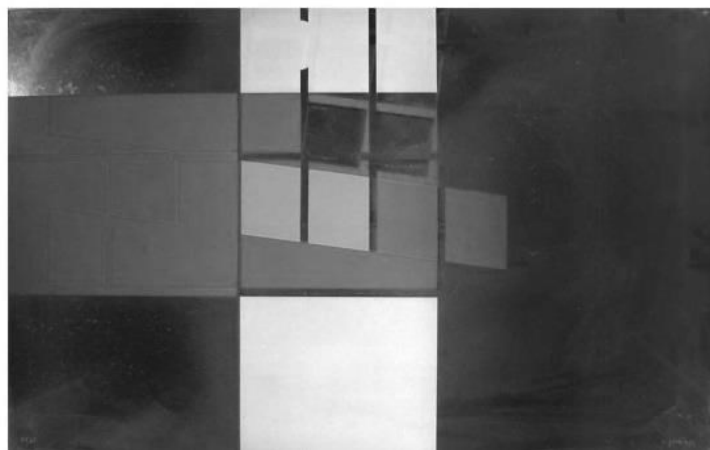
Si al final de los años 60 Vítor Fortes puede construir sus obras «solo con una figura que se repite como un modelo, sufriendo solamente algunas variaciones en su tratamiento gráfico», recurriendo a siluetas «antropomórficas» que se repiten en la composición, «en un juego plástico destinado a la ocupación del espacio según principios que solo fueron posibles a través de la lección abstraccionista»³²² (Bronze 1969b, 49). En el inicio de la década de los setenta el artista realiza sus obras de igual modo, solamente con una figura que se repite en la composición, no ya una figura modulada sino una figura geométrica de contornos rigurosos.

Además de la obra editada por la Gravura-SCGP, otras cinco serigrafías de Vítor Fortes, producidas entre 1970 y 1974, están registradas en la BDSAP³²³. Con posterioridad al enlace con la Gravura-SCGP la obra serigráfica del artista establece un vínculo con la Galeria 111, tanto a través de las ediciones de la 111, como a través de las ediciones de la Kompass (espacio representado en Portugal por la 111). Con excepción de las serigrafías estampadas por el artista, en 1971, todas las demás son producidas en grandes tiradas de ciento cincuenta o doscientas pruebas.

Las serigrafías realizadas en 1971 —*S/ título* [vitfor006] y *S/ título* [vitfor007]— son estampadas por Vítor Fortes en pequeñas tiradas de veinte pruebas, y, por sus características, han exigido del artista un acierto riguroso de las distintas capas de color durante el proceso de estampación. Realizadas sobre cartulina plateada, además de las capas de colores estampadas en serigrafía, el artista recurre en ambas al recorte y al gofrado: las zonas blancas se obtienen a través del recorte del soporte plateado, por lo que se quedan, así, en bajorrelieve; el gofrado estructura formas geométricas estampadas en seco sobre el soporte. En la serigrafía *S/ título* [vitfor007] una vez más Vítor Fortes utiliza la superposición y la transparencia para conseguir un color más en la composición.

³²² T. O.: «[...] apenas com uma figura que se repete modelarmente, sofrendo apenas algumas variações no seu tratamento gráfico [...] antropomórficas [...] num jogo plástico que visa a ocupação do espaço segundo princípios que só foram possíveis através da lição abstraccionista».

³²³ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Vítor Fortes*—, de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* de la BDSAP. Las seis serigrafías registradas son visualizadas a partir de la CMB y de las colecciones del MACFS y del CAMFCG.



48 – Vitor Fortes, *S/ título*, 1971 [vitfor006]; Vitor Fortes, *S/ título*, 1971 [vitfor007].

La serigrafía *Rádio* [vitfor005] editada por la Galería 111, en 1972, es la única serigrafía de este grupo que no se inserta en el dominio exclusivo de la abstracción geométrica. La introducción de una figura a través de su contorno lineal, la intensificación cromática y la sugestión figurativa atribuida por el título aproximan esta estampa al lenguaje pop.

Posteriormente, la Kompass edita dos serigrafías del artista —*S/ título*, 1974 [vitfor003] y *S/ título*, s. d. [vitfor004]³²⁴—. La primera está más relacionada con las obras gráficas de 1970, volviendo a la representación del bloque de seis cubos, y a una cierta simplificación cromática. *S/ título* [vitfor003] se concibe como un *estudio para un proyecto* en que los elementos se organizan en el soporte como una planificación o una perspectiva de una figura arquitectónica. La concepción de la obra como un *proyecto* ya había surgido en *Serigrafía* [vitfor002], de 1970, y será intensificada claramente en la serigrafía *Estudo para proyecto de miragem*, editada por la Gravura-SCGP en diciembre de 1974³²⁵.

S/ título [vitfor004] se realiza ya con gran complejidad cromática, conjugando trece tintas en su impresión. Vitor Fortes introduce aquí aspectos ópticos a través de la yuxtaposición de bandas en una escala de tonos que interaccionan visualmente unos con los otros. Aunque las bandas parezcan haber sido estampadas con un color degradado, cada una de ellas ha sido estampada con un único tono homogéneo.

³²⁴ *S/ título*, s. d. [vitfor004] aunque no esté datada, ya que es una edición de la Kompass, habría sido realizada entre 1973 y 1974.

³²⁵ *Estudo para proyecto de miragem* entra en las ediciones de 1974 con el n° 388, aunque la obra solo es estampada y datada en 1975 —conforme se puede visualizar manuscrito en la propia serigrafía y según información del catálogo razonado de las obras editadas por la Gravura-SCGP (*A doce e ácida incisão* 2013, 334)—, por ello, la obra no está incluida en la BDSAP.



49 – Guilherme Parente, *Crimeia*, 1970 [guipar008]; Guilherme Parente, *Serigrafia*, 1972 [guipar001].

Guilherme Parente

La Gravura-SCGP en 1972 edita una serigrafía de Guilherme Parente — *Serigrafia* [guipar001]—, además de esta obra, están registradas en la BDSAP otras 12 serigrafías del artista producidas durante la década de los setenta³²⁶. Durante la década

³²⁶ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Guilherme Parente*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Las serigrafías [guipar006], [guipar007], [guipar008], [guipar009], [guipar010], [guipar011], [guipar012] y [guipar013], registradas en la BDSAP, son catalogadas a partir de la publicación *Guilherme Parente: obra gráfica 1963-1993* (1993). De acuerdo con Guilherme Parente, este catálogo reúne muchas de sus obras serigráficas hasta 1993: «Ahí yo presenté más de cien obras [...] y también gran parte de las serigrafías. [La exposición] era con todo la obra gráfica, por lo tanto, era con grabados, con litografías (que tengo pocas) y con serigrafías (que son muchas)»/ T. O.: «Eu aí apresentei mais de cem trabalhos [...] e também grande parte das serigrafias [...]. Era com toda a obra gráfica, portanto, era a gravura, a litografia (que tenho poucas) e a serigrafia (que são muitas)» (Parente 2011).

anterior, el artista frecuenta los cursos de grabado dirigidos por João Hogan, Alice Jorge y Carmen Gracia en los talleres de la Gravura-SCGP³²⁷.

A semejanza de otros artistas, las primeras referencias de Guilherme Parente en la serigrafía surgen a través de los artistas Roberto Araújo³²⁸ y Tom (Thomaz de Mello). Sin embargo, aprende los procedimientos serigráficos en la Slade School en Londres, donde permanece entre 1968 y 1970 con una beca de la FCG. Durante este período Guilherme Parente estudia, en el primer año, grabado con Bartolomeu Cid dos Santos, y en el segundo año estudia principalmente serigrafía. Los proyectos serigráficos desarrollados utilizan sobre todo los estarcidos autoadhesivos pero también los métodos de intervención directa sobre la pantalla, como explica el artista: «[...] mucho de lo que he hecho ha sido con esas películas que se planchaban, o entonces dibujaba en la propia seda»³²⁹ (Parente 2011).

S/ título [guipar006], *Crimeia* [guipar007] y *Crimeia* [guipar008] son estampadas en este período. Las dos *Crimeias* son dos versiones cromáticas de la misma composición, resueltas únicamente en negro y otro color más. Su paleta reducida y el trazado lineal se aproximan más a preocupaciones asociadas a los grabados calcográficos que a los recortes y fuertes cromatismos que caracterizarán las serigrafías de Guilherme Parente a lo largo de la década. Estas estampas introducen una imagen fotográfica obtenida a través de una red de puntos. De acuerdo con Inês Vieira Gomes (2014, 160-161), la manipulación de imágenes fotográficas en el área de la serigrafía es el enfoque principal de los estudios de Guilherme Parente en la Slade School en este año. Según la autora, estas dos obras «son el resultado final de diversos estudios plásticos alrededor de la técnica de introducción de la fotografía en la serigrafía. El elemento fotográfico en el margen inferior de la composición corresponde a un aspecto de la Guerra de Crimea»³³⁰ (Gomes 2014, 161). La figura central de la composición, que sugiere la silueta de la Santa con el Niño en los brazos, es recurrente en la obra gráfica de Guilherme Parente, apareciendo también en grabados calcográficos realizados en el inicio de los años 70.

³²⁷ Entre 1965 y 1966 Guilherme Parente frecuenta el curso dirigido por Carmen Gracia, y entre 1966 y 1967 frecuenta el curso de Alice Jorge y João Hogan.

³²⁸ Guilherme Parente, frecuenta las aulas nocturnas de pinturas aleccionadas por Roberto Araújo en la SNBA de Lisboa, en el inicio de los años 60, juntamente con otros artistas, entre los cuales Sérgio Pombo.

³²⁹ T. O.: «[...] grande parte do que eu fiz foi ainda com aquelas películas que se engomavam, ou então desenhava na própria seda».

³³⁰ T. O.: «[...] são o resultado final de vários estudos plásticos em torno da técnica de introdução de fotografia na serigrafia. O elemento fotográfico, na margem inferior da composição, corresponde a um aspecto da Guerra da Crimeia [...]».

S/ título[guipar006] es una obra monocromática estampada en negro y, una vez más, realizada como si fuera un dibujo calcográfico grabado en la plancha, en la que son determinantes los valores y la modelación de cada línea, y la intensidad de los trazos en la obtención de los contrastes lumínicos. De hecho, Guilherme Parente realiza, también en 1970, un grabado *S/ título* en aguafuerte y aguatinta (obra en la colección del CAMFCG) muy idéntico a *S/ título* [guipar006]. Las variaciones entre las dos estampas son determinadas principalmente por las diferencias plásticas de las dos técnicas utilizadas. La similitud entre las estampas producidas en el ámbito de los estudios en Londres se destina a la comparación y comprensión de los aspectos plásticos resultantes de las transposiciones fotográficas en los diversos procesos de estampación (Gomes 2014, 161).

Cuando regresa a Portugal, las serigrafías que realiza son ya estampadas por un *técnico-serígrafo*, trabajando muchas veces con António Inverno. En su proceso de trabajo Guilherme Parente pinta directamente sobre los acetatos que transfieren la imagen a la pantalla serigráfica. De este modo, cada acetato corresponde a una capa de color que el artista conjuga y superpone de diferentes maneras: «muchas [serigrafías] las pintaba en el acetato, después montaba unos sobre los otros y hacía experiencias»³³¹ (Parente 2011).

En *Serigrafia* [guipar001] —editada por la Gravura-SCGP en 1972— y en *S/ título* [guipar005], Guilherme Parente pasa a asumir plenamente el vasto cromatismo posibilitado por la impresión serigráfica. Las manchas de color hacen adivinar la superposición de los distintos acetatos utilizados para la construcción de las estampas. A partir de estas dos obras, las serigrafías pasan a tener una fuerte relación con la pintura del mismo período, perdiendo el vínculo inicial con la estampa grabada. Esto se verifica más acentuadamente con las serigrafías siguientes, es decir, en *S/ título* [guipar002], *S/ título*, [guipar003], *Branca de Neve* [guipar004], *S/ título* [guipar009], *S/ título* [guipar010], *S/ título* [guipar011], *S/ título* [guipar012] y *S/ título* [guipar013]. En estas obras el dibujo y las líneas dan lugar a las formas delimitadas por su propio color; es el fuerte contraste cromático el que determina la percepción de esas formas. Tal como en la pintura, estas serigrafías se consiguen por entero a partir de manchas de color, y en algunas capas de tinta de estas ocho obras el artista utiliza la técnica de estampación de colores con degradado lineal —este aspecto plástico en los *paisajes estilizados* de Guilherme Parente confiere un carácter onírico a sus serigrafías—.

La reutilización de algunos elementos, como formas y siluetas de figuras, es muy recurrente en la obra de Guilherme Parente, como ya se había anotado. Cada repetición

³³¹ T. O «[...] muitas eu pintava o acetato, depois juntava uns em cima dos outros e ia fazendo as experiências».

de un elemento en una nueva obra, sea pintura, grabado, litografía o serigrafía, parece transportar consigo una parte de la obra anterior, como encadenando las obras unas en las otras.

Rocha de Sousa, António Mendes, Ana Vieira, Artur Rosa y Eduardo Nery: la maqueta como abordaje a la serigrafía

Rocha de Sousa, António Mendes, Ana Vieira, Artur Rosa y Eduardo Nery son también artistas con serigrafías editadas por la Gravura-SCGP durante el primer lustro de la década de los setenta. Lo que diferencia estos artistas de los anteriores es la forma de abordar la serigrafía: los primeros pueden ejecutar sus serigrafías y conocen los procedimientos técnicos y prácticos necesarios para la realización de este trabajo, desde la preparación de las pantallas y de las tinta hasta las técnicas de estampación; mientras que este grupo de artistas, dado que no tiene formación práctica en serigrafía, depende siempre del trabajo de un *técnico-serígrafo*.

Su método de trabajar, invariablemente, pasa por la creación de una maqueta concebida y preparada exclusivamente para serigrafía —por lo que la obra no existe de otra forma, sino como serigrafía—, y a continuación confiada a un *técnico-serígrafo* para el proceso de estampación. Para la preparación de una maqueta adecuada a la serigrafía, los artistas necesitan conocer las posibilidades y limitaciones inherentes al proceso serigráfico, lo que en una versión simplificada significa saber que la serigrafía implica capas superpuestas de colores planos, transparentes u opacos, estampadas una a una sobre el soporte.

Conviene subrayar que este método de trabajo no es exclusivo de los artistas que no tienen formación en serigrafía: diversos de los artistas referidos anteriormente, en muchos casos, también recurren al trabajo de un *técnico-serígrafo* en el momento de estampar sus ediciones de serigrafía. Ejemplo de eso, entre otras obras, son las serigrafías de Man —*Desestrutura SI* [man001] y *Desestrutura SII* [man002]—. Como el artista indica sobre su obra serigráfica: «Ha sido todo estampado por mí excepto estas dos, [man001] y [man002], lo demás ha sido todo estampado por mí»³³² (Man 2011). También varias serigrafía de Guilherme Parente ([guipar002], [guipar003], [guipar004] y [guipar005]) son estampadas por António Inverno y no por el artista (Parente 2011). Otro ejemplo son las *Requiem* [fercal011] y [fercal012] de Fernando Calhau estampadas por

³³² T. O.: «Foi tudo impresso por mim, menos essas duas, o resto foi tudo impresso por mim».

Humberto Marçal. Estos casos mitigan la diferenciación entre los *artistas-serígrafos* y los artistas que dependen de un *técnico-serígrafo*, siempre que no haya intervención del artista durante el proceso de impresión de la obra, puesto que el método de trabajo es igual en ambas las situaciones.

La Gravura-SCG edita una serigrafía de Rocha de Sousa en 1972, *Serigrafia* [rocsou001]³³³, y en 1974 dos son editadas por la Kompass —*S/ título* [rocsou002] y *S/ título* [rocsou003]. Como acontece con muchas de las ediciones de la Kompass, también *S/ título* [rocsou002] y *S/ título* [rocsou003] son estampadas en Brasil, en este caso a través de maquetas realizadas por Rocha de Sousa. Todas las ediciones se producen con grandes tiradas de doscientas pruebas cada una. Estas tres obras constituyen la totalidad de serigrafías de Rocha de Sousa registradas en la BDSAP³³⁴.

El artista utiliza una paleta cromática reducida con variaciones de entre tres a cuatro capas de tinta y siempre utilizando colores opacos. También el blanco del papel participa en la composición como los demás colores estampados, su recorte tanto funciona con valor de fondo como de forma. El artista recurre a una figuración disimulada y subyugada a los contrastes cromáticos y a la interacción de las formas, donde las figuras representadas surgen fragmentadas y dispersas en combinación con las manchas de color.

De modo semejante, también de António Mendes están registradas en la BDSAP una serigrafía editada por la Gravura-SCGP en 1973, *Serigrafia* [antmen003]³³⁵, y dos sin fecha³³⁶ editadas por la Kompass, *S/ título* [antmen001] y *S/ título* [antmen002], ambas impresas en Brasil³³⁷. Las tres serigrafías se producen con tiradas de doscientas pruebas.

En *Serigrafia* [antmen003], estampada con cuatro colores opacos y homogéneos, no existe yuxtaposición entre las capas de tinta, todos los elementos de la estampa están

³³³ *Serigrafia* [rocsou001] es editada por la Gravura-SCGP con el nº 352. Hay que señalar que esta serigrafía se encuentra invertida en el catálogo *20 Anos da Gravura* (1976).

³³⁴ ³³⁴ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Rocha de Sousa*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Las serigrafías de Rocha de Sousa son visualizadas en las colecciones del MACFS, del CAMFCG y en la CMB.

³³⁵ *Serigrafia* [antmen003] es editada en abril de 1973 por la Gravura-SCGP, con el nº 361.

³³⁶ Dado que son ediciones de la Kompass, *S/ título* [antmen001] y *S/ título* [antmen002] son producidas en 1973 o inicios de 1974.

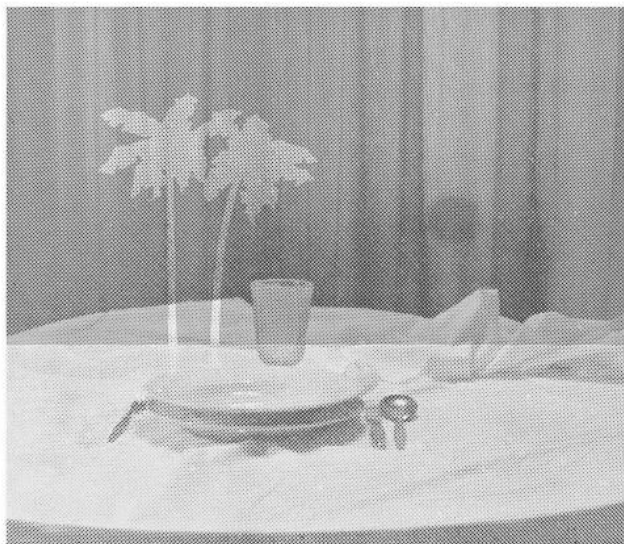
³³⁷ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *António Mendes*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Las serigrafías de António Mendes son visualizadas en las colecciones del MACFS, del CAMFCG y en la CMB.

superpuestos sobre una capa azul cuadrangular que absorbe los demás tonos. La misma figura de un barco es repetida y organizada en la composición a través de las diferentes secciones creadas por la estructura lineal que divide el cuadrado azul.

Las serigrafías *S/ título* [antmen001] y *S/ título* [antmen002] son también estampadas en Brasil, lo que significa que son producidas a partir de maquetas realizadas por el artista y, por lo tanto, no habría existido ninguna intervención en el proceso de impresión por parte de António Mendes. Este es un detalle importante principalmente en relación con *S/ título* [antmen002]: en esta serigrafía figura un elemento vegetal que ha exigido, del serígrafo, una difícil interpretación, ya que está estampado con una gran profusión de diferentes tonos, en una tentativa de aproximar la serigrafía a la maqueta. António Mendes pinta este elemento en la maqueta, no con un color liso y uniforme, sino con una mezcla de colores y tonos degradados, imposibles de recrear de forma simple con los colores planos inherentes a la serigrafía. Las grandes zonas de colores intensos, las estructuras geométricas encuadrando la composición y la integración de elementos figurativos son comunes en las dos serigrafías.

Ana Vieira planea sus maquetas para serigrafía de forma que no haya posibilidad de errores, posteriormente, durante el proceso de estampación. La artista describe su método de trabajo preparatorio a la producción de las estampas: «Después de haber comprendido suficientemente las etapas de ejecución de la serigrafía, hacía la secuencia, o capas, necesarias para su realización; capas para los colores y el acetato para la imagen fotográfica [...]. Me desplazaba al taller de António Inverno siempre que era necesario comprobar los colores, o comprobar la asociación de la imagen fotográfica con las imágenes pintadas»³³⁸ (Vieira 2011b).

³³⁸ T. O.: «Depois de ter entendido suficientemente as etapas de execução da serigrafia fiz a sequência, ou camadas, necessárias à sua concretização; camadas para as cores, e o acetado para a imagem fotográfica [...]. Deslocava-me ao atelier do António Inverno quanto era necessário verificar as cores, ou verificar a associação da imagem fotográfica com as imagens pintadas».



50 – Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie001]; Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie002].

De la artista están registradas 5 serigrafías en la BDSAP, todas datadas en 1973 y con tirajes grandes de doscientas pruebas³³⁹. De este conjunto de obras solo una es editada por la Gravura-SCGP, *S/ título* [anavie001]; y dos de ellas son ediciones de la Kompass, *S/ título* [anavie003] y *S/ título* [anavie004].

Estas serigrafías surgen a partir de dos trabajos *Mesa-paisagem* (también realizados en 1973) —objetos que simultáneamente son mesas puestas para la comida y remiten al imaginario de los viajes: «Alrededor de sus mesas-paisaje de 1973 nunca nadie se ha sentado porque son escenografía o construcción y no el espacio real de la vida de una casa»³⁴⁰ (Nazaré 2009, s/n. p)—, y son construidas mediante los dibujos de las historietas de *Tintín* (Vieira 2011a). Todas las estampas están compuestas por varias capas de color y por una capa de base fotográfica construida por medio de una trama de puntos. Manipuladas por la artista, estas capas de origen fotográfico son obtenidas a partir de la ampliación exagerada de la imagen hasta que surjan los granos que la componen. Esta desconstrucción de la propia imagen es un proceso importante para Ana Vieira por permitir alejarse del objeto de referencia inicial.

³³⁹ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Ana Vieira*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Las serigrafías de Ana Vieira son visualizadas en las colecciones del MACFS, del CAMFCG y en la CMB.

³⁴⁰ T. O.: «Em torno das suas mesas-paisagem de 1973 nunca ninguém se sentou porque elas são cenografia ou construção e não espaço real da vida de uma casa».

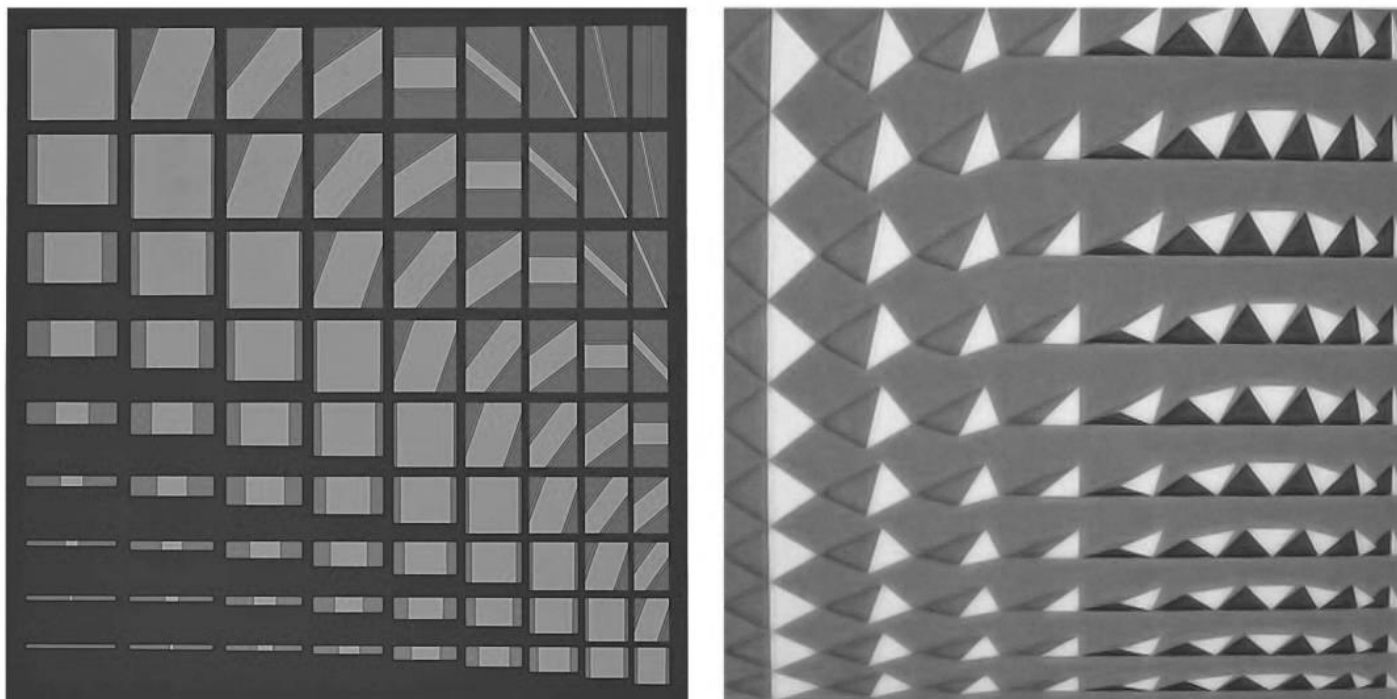
Con estas estampas la artista también busca conseguir una vertiente más vendible en su obra, extendiendo sus habituales medios de trabajo —la instalación y el objeto— a un medio posible de ser comercializado.

Del artista Artur Rosa, la Gravura-SCGP edita tres serigrafías —una en 1972, *Homenagem a Josef Albers* [artros007], y dos en 1974, *Victória* [artros001] y *Da linha vertical à linha horizontal* [artros002]³⁴¹—. Además de estas tres obras, están registradas en la BDSAP siete serigrafías más del artista³⁴². Con excepción de las tres obras editadas por la Gravura-SCGP y de *Homenagem a Josef Albers II* [artros010] editada por la Galeria Judite Dacruz, Artur Rosa edita sus propias serigrafías con tiradas pequeñas que pueden variar entre treinta o cuarenta pruebas. Se sabe que algunas de estas serigrafías de los años 70 son estampadas por el serígrafo António Inverno, a pesar de que no se conoce cuáles en concreto (Rosa 2011).

Artur Rosa encuentra en la serigrafía especificidades plásticas ajustadas a sus propias investigaciones formales. Es decir, la serigrafía le permite usar formas geométricas, delimitar contornos rigurosos y le permite trabajar con colores perfectamente lisos y uniformes. A par de los aspectos plásticos de la estampa serigráfica otras dos características relacionadas con la reproductibilidad cautivan el interés de Artur Rosa: la divulgación y la distribución. Por un lado, la serigrafía es una forma de promover su obra, y por otro, es un formato más fácilmente vendible que la pintura o la escultura (Rosa 2011). La exposición que Artur Rosa realiza en Lisboa, en la Galeria Judite Dacruz, en 1973 —donde además de pinturas, dibujos y otros trabajos también muestra gran parte de su obra serigráfica—, de hecho, conduce a esta posibilidad de comercialización de su obra, pero

³⁴¹ *Victória* [artros001] es editada en diciembre de 1974, con el nº 391; *Da linha vertical à linha horizontal* [artros002] es editada en diciembre de 1974, con el nº 392; *Homenagem a Josef Albers* [artros007] es editada en enero/ febrero de 1972, con el nº 346.

³⁴² Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Artur Rosa*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Las serigrafías de Artur Rosa son visualizadas en las colecciones del MACFS y del CAMFCG, con excepción de *Rotação de um triângulo* [artros008], *S/ título* [artros009] y *Homenagem a Josef Albers II* [artros010]. Sobre los títulos atribuidos a las serigrafías conviene mencionar que estos se diferencian dependiendo de la colección o del catálogo, como fácilmente se puede verificar comparando los datos de la BDSAP con la catalogación del MACFS. En la BDSAP los títulos de las obras de Artur Rosa son atribuidos conforme los datos del catálogo —*Artur Rosa: pintura e escultura* (1973)—, ya que en esta publicación están representadas casi todas las serigrafías de Artur Rosa catalogadas en la BDSAP (con excepción de la obra [artros006], que está citada pero no reproducida; de *Victória* [artros001], que es posterior al catálogo; de *Da linha vertical à linha horizontal* [artros002]; y de *S/ título* [artros009]); y, además, los títulos en el catálogo se presentan más concordantes con la obra en sí. Sin embargo, cabe observarse que en el catálogo los datos sobre las medidas y las fechas de las obras son muchas veces incorrectos.



51 – Artur Rosa, *Da linha vertical à linha horizontal*, 1974 [artros002]; Artur Rosa, *Rotações*, 1972 [artros003].

indubitavelmente esta muestra es también un síntoma de la importancia de la serigrafía en el conjunto de la producción artística de Artur Rosa durante los años 70.

Aunque no estampe sus propias serigrafías, el artista, a partir de maquetas, concibe las obras exclusivamente como serigrafías. Artur Rosa construye las maquetas recurriendo a películas con colores recortadas y organizadas sobre el soporte. El geometrismo de sus obras, resuelto a partir de bases logarítmicas, va desdoblando las formas en una progresión rigurosa y rítmica. La percepción óptica de movimiento en estas estampas se consigue precisamente a través de esa repetición cadenciosa que encuentra sus principios en las teorías de la *op*. Esta percepción de movimiento simula una rotación de las formas geométricas, describiendo en la composición una línea curva aparente. Esto se verifica marcadamente en las serigrafías construidas con formas triangulares, como es el caso de *Rotações* [artros003], *Triângulos brancos* [artros004], *Rotação de um triângulo* [artros008]³⁴³ y *Da recta ao triângulo* [artros006]; pero también en las serigrafías estructu-

³⁴³ Además de la reproducción en el catálogo de la exposición de Artur Rosa en la Galeria Judite Dacruz, de 1973, esta serigrafía se puede visualizar a través del MATRIZNET —catálogo colectivo de los museos del IMC (Instituto dos Museus e da Conservação) en la web— y pertenece al Museu do Chiado-Museu Nacional de Arte Contemporânea (MCMNAC). Se apunta aquí que el MCMNAC nunca ha contestado las distintas tentativas de contacto realizadas con el propósito de estudiar las obras serigráficas pertenecientes a su colección, por eso, además de esta obra, se desconoce la existencia de otras serigrafías.

radas con otras formas, como es el caso de *Homenagem a Josef Albers* [artros007] y de *S/ título* [artros009]³⁴⁴.

En la dinámica cromática obtenida por la repetición de las formas, las zonas blancas, incluso cuando estas zonas corresponden a formas geométricas, son siempre zonas no estampadas, siendo el blanco el color del papel. Las serigrafías de Artur Rosa son todas estampadas con colores opacos, incluso en *Transparência* [artros005], de 1971: en esta obra, la transparencia de la capa en azul claro, superpuesta a las formas triangulares blancas, es solamente aparente, construida por el observador.

En *Homenagem a Josef Albers* [artros007]³⁴⁵, realizada con tres colores, Artur Rosa hace referencia a la serie de *Homage to the Square*³⁴⁶, centrando la composición en un esquema de tres cuadrados creados por Josef Albers. En esta estampa el artista descompone cada uno de los tres cuadrados en una transformación progresiva y matemática, generando tres tramas idénticas (pero con proporciones diferentes) compuestas por las transformaciones y rotaciones de ese cuadrado. Las tramas son estampadas repitiendo el mismo esquema cromático y la misma disposición de los *Squares* de Albers. *Homenagem a Josef Albers* [artros007] es una edición especial de la Gravura-SCGP producida con una tirada de cuatrocientas pruebas —«Edición conmemorativa del centésimo grabador. Tirada especial de 400 ejemplares G.F. para distribuirse a los socios sin ningún tipo de recargo»³⁴⁷ (*A doce e ácida incisão* 2013, 331)—, siendo, de este modo, una de las serigrafías con mayor tiraje registrada en la BDSAP.

Homenagem a Josef Albers II [artros010]³⁴⁸, editada por la Galeria Judite Dacruz en 1972, es una variación de la serigrafía anterior. Construida también alrededor de la figura de *Homage to the Square*, está compuesta por la misma estructura rítmica de formas que se repite en tres colores diferentes. Sin embargo, aquí las capas cromáticas de

³⁴⁴ La serigrafía *S/ título* [artros009], aunque no esté datada, es realizada entre 1972 y 1973, una vez que esta obra está reproducida en el catálogo, *Exposição 73* (1973), de la SNBA (exposición compuesta solamente con obras producidas en 1972 y 1973). *S/ título* [artros009] está catalogada en la BDSAP a partir de esta reproducción, en blanco y negro, de este catálogo. Se desconoce el color original de la serigrafía, visto que la obra no está representada en ninguna de las colecciones estudiadas.

³⁴⁵ La reproducción de esta serigrafía se encuentra con una rotación de 90° en el catálogo, *20 Anos da Gravura* (1976).

³⁴⁶ Albers inicia la serie de pinturas *Homage to the Square* en 1950, y a lo largo de más de veinte años realiza centenas de variaciones del mismo esquema de cuadrados. La percepción de cada una de esas pinturas cambia de acuerdo con la influencia que los colores tienen unos sobre los otros.

³⁴⁷ T. O.: «Edição comemorativa do centésimo gravador. Tiragem especial de 400 exemplares G.F. para ser distribuída aos sócios sem qualquer sobretaxa».

³⁴⁸ Serigrafía catalogada en la BDSAP a partir del catálogo *Artur Rosa: pintura e escultura* (Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 1973).

las tres estructuras no se superponen, están encajadas unas en las otras (substraído de cada capa el espacio que la siguiente ocupa), repitiendo así, también, la misma disposición de colores y de organización del esquema de cuadrados de Albers en que la composición está centrada.

En *Victória* [artos001], una de las últimas serigrafías de este conjunto, realizada en 1974 a propósito de la revolución del 25 de Abril, la letra *V*, de victoria, asume el papel de figura/forma, que se va desdoblado en un movimiento de rotación sobre una malla logarítmica, y que culmina en su forma perfecta, roja y ascendente. En esta serigrafía, estampada con tres colores, el blanco corresponde una vez más a zonas del papel no tintadas.

La Gravura-SCGP edita tres serigrafías de Eduardo Nery durante los primeros años de los años 70 —en 1973, *S/ título* [eduner001]; y en 1974, *Circo solar* [eduner002] y *Abóbada celeste* [eduner004]³⁴⁹—. Estas obras forman parte de un conjunto de nueve serigrafías del artista, registradas en la BDSAP³⁵⁰, conjunto que corresponde a la totalidad de serigrafías producidas por él en este período.

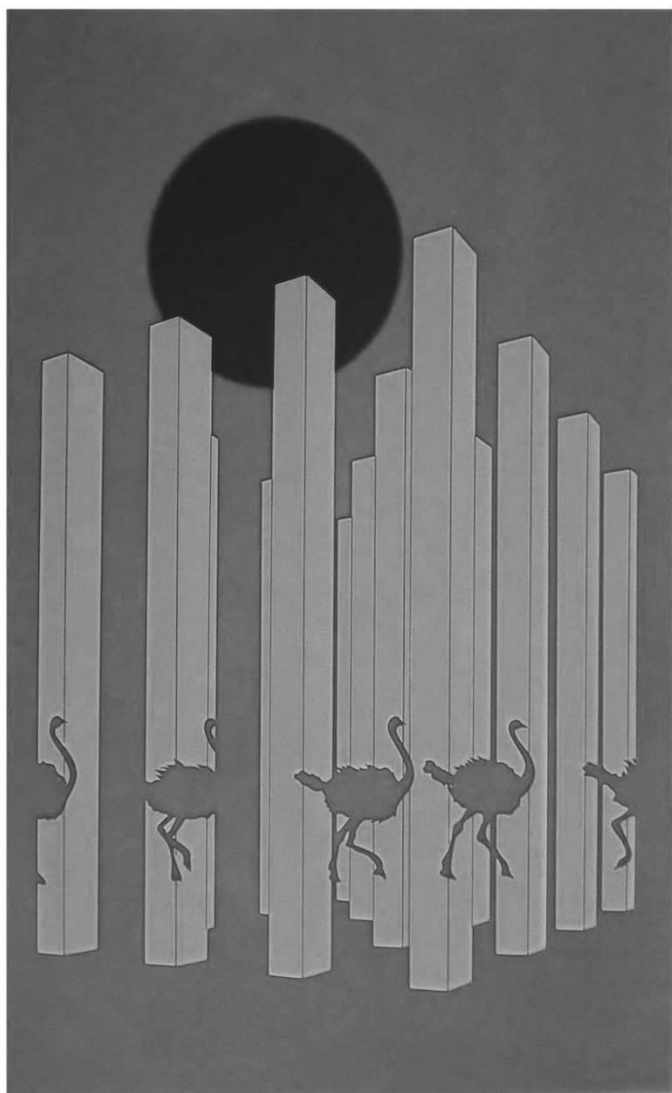
Eduardo Nery tampoco ha estampado sus serigrafías. Su método de trabajo pasa por concebir maquetas que después confía a un técnico serígrafo para el proceso de impresión. Todas las obras del artista aquí referidas son proyectadas exclusivamente como serigrafías, no existiendo de ninguna otra forma³⁵¹: «Las primeras que hice están hechas con un número muy reducido de colores, y de hecho son creadas para serigrafía. [...] Yo era muy cuidadoso en eso de concebir y pensar exclusivamente para serigrafía»³⁵² (Nery 2008). Con todo, existe una gran afinidad entre las soluciones plásticas y formales

³⁴⁹ *S/ título* [eduner001] es editada en agosto de 1973, con el nº 367, la maqueta fue realizada en noviembre de 1973 y la serigrafía impresa en marzo de 1974; *Circo solar* [eduner002] es editada en abril de 1974, con el nº 379, la maqueta fue realizada en octubre de 1974; *Abóbada celeste* [eduner004] es editada en abril de 1974, con el nº 375 (información conforme a las fichas del archivo de Eduardo Nery).

³⁵⁰ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Eduardo Nery*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Las serigrafías de Eduardo Nery son visualizadas en las colecciones del MACFS, CAMFCG, MAM, en la CMB, y en la colección particular de Eduardo Nery; con excepción de la obra *Prismas no espaço II* [eduner008] que no está representada en ninguna de las colecciones y se cataloga en la BDSAP a partir de las fichas del archivo de Eduardo Nery.

³⁵¹ En una fase posterior algunas serigrafías son reproducidas directamente a partir de otras obras de pintura y fotografía de Eduardo Nery.

³⁵² T. O.: «As primeiras que eu fiz, são feitas com um número de cores muito reduzido, e são, efectivamente, pensadas para serigrafia. [...], eu tinha muito cuidado com o ser concebido e pensado para ser serigrafia».



52 – Eduardo Nery, *S/ título*, 1973 [eduner001]; Eduardo Nery, *Aparição*, 1973 [eduner005].

de estas estampas y su obra pictórica, y precisamente esta afinidad permite la divulgación y el reconocimiento de su obra en el medio artístico y en el mercado portugués.

Eduardo Nery concibe las serigrafías mediante maquetas realizadas en gouache, los colores son específicamente definidos en una paleta preparada por el artista. La afinación y el rigor de los colores estampados es su mayor preocupación, y es donde el artista otorga más atención junto al serígrafo en el momento de estampación, procurando eliminar dudas sobre cada variación tonal (Nery 2008). Sus serigrafías se estampan únicamente con capas de colores opacos y uniformes, dentro de una gama cromática intensa y contrastada. Eduardo Nery siempre procura utilizar un número reducido de colores en cada una de las obras, puesto que considera la separación evidente de las diferentes zonas cromáticas una característica inherente a la serigrafía.

Cuando pensaba en términos de serigrafía, pensaba en obras con muy pocos colores, porque creía que este era uno de los principios que debía seguirse en la seri-

grafía. Este era uno de los puntos que yo consideraba muy importante en mi trabajo de serigrafía: trabajar con un máximo de cinco colores. Porque pensaba que más que estos colores no tenía sentido.³⁵³ (Nery 2008)

Varias de sus serigrafías de este período son estampadas por el serígrafo António Inverno —según se acuerda el artista, «la primera fase de mi trabajo es toda estampada por António Inverno»³⁵⁴ (Nery 2008)—, como es el caso de *Prismas no espaço I* [eduner007] y *Prismas no espaço II* [eduner008].

La primera serigrafía de Eduardo Nery, *Prismas no espaço I* [eduner007], datada en 1971, se concibe con cinco colores y se estampa a sangre³⁵⁵. Esta obra se constituye como un póster y forma parte del conjunto de serigrafías originales de artistas portugueses publicadas y editadas periódicamente junto con la revista *Seara Nova*, conjunto integralmente impreso por António Inverno. Las dos *Prismas no espaço* son las únicas de este período que se circunscriben en el campo específico de la abstracción geométrica. Las figuras prismáticas de la composición simulan un movimiento de aproximación hacia el observador, efecto conseguido mediante la transformación gradual de la proporción y de la perspectiva de las formas. El juego cromático es otra característica notoria en la obra, en este caso, el azul del fondo gana profundidad espacial y luminosidad en contraste con los tonos de los prismas. Esta estampa tiene una relación directa con la serie pictórica *Sólidos no espaço*, realizada entre 1969 y 1970, donde el artista explora diferentes soluciones de la misma temática, en la cual los volúmenes de cubos y otros sólidos geométricos parecen pairar en el espacio.

Prismas no espaço II [eduner008], editada para un hotel en Luanda, surge como una variante de la serigrafía anterior. Aquí, las formas surgen invertidas y el espacio azul es sustituido por el dorado del soporte, donde los prismas son directamente estampados: «hecha también con el mismo espíritu de la anterior pero sobre dorado, sobre cartulina dorada, porque era eso lo que estaba haciendo en ese momento»³⁵⁶ (Nery 2008). El oro en la obra de Eduardo Nery aparece con connotaciones simbólicas aún durante la fase *anti-pintura*, ocurrida en el final de los años 60, y es utilizado por el artista para atribuir una

³⁵³ T. O.: «Quando eu pensava em termos de serigrafia, era em obras com muito poucas cores, porque achava que esse era um dos princípios que devia ser seguido na serigrafia [...]. Isso era um dos pontos que eu considerava muito importante no meu trabalho de serigrafia: era trabalhar com um máximo de cinco cores. Porque achava que daí por diante não fazia sentido».

³⁵⁴ T. O.: «[...] a primeira fase do meu trabalho é tudo António Inverno».

³⁵⁵ Se habla de *estampar a sangue* o *con margen perdido* cuando la matriz es más grande que el papel. En este caso, la estampa ocupa toda la superficie del papel y la firma y todos los datos manuscritos están dentro de la imagen.

³⁵⁶ T. O.: «[...] feita também com o mesmo espírito da anterior mas em cima de dourado, de cartolinas douradas, por que era aquilo que eu estava a fazer nessa altura».

vertiente irónica a la obra a través de la relación del dorado con un gusto burgués y *kitsch*.

En gran parte de las serigrafías de 1973 y 1974 el fondo azul se repite como un lugar espacial de carácter surrealista, como un espacio cósmico donde figuras, animales y elementos arquitectónicos fluctúan. Tal es el caso de *Aparição* [eduner005], *Ameaça II* [eduner006], *S/ título* [eduner001], *Abóbada celeste* [eduner004] y *Vida e morte* [eduner003]. Todas estas estampas son concebidas dentro de los presupuestos que definen la fase de *pintura metafísica* transcurrida entre 1970 y 1975. Aquí, la afinidad entre la obra pictórica y las serigrafías está muy presente, visible no solo en los aspectos formales y plásticos sino también en la duplicación de algunos títulos. El geometrismo puro de las *Prismas no espaço* se transforma en formas arquitectónicas en las obras siguientes: «De esta serie el icono es la pintura *Templos no espaço* que está expuesta en la Brasileira de Chiado, dibujada con una perspectiva rigurosa que hace recordar la mitología greco-romana, la intemporalidad, el espiritual. Había encontrado la transición de la geometría pura a las formas arquitectónicas»³⁵⁷ (Nery 2011).

Tempo petrificado II [eduner009] y *Aparição* [eduner005], ambas realizadas en 1973, son estampadas en Brasil para las ediciones de la Kompass³⁵⁸: «Las serigrafías que se hicieron a partir de mis maquetas fueron todas estampadas en Brasil. Creo que en aquel entonces este era uno de los aspectos que la Kompass pretendía, el intercambio entre portugueses y brasileños»³⁵⁹ (Nery 2008). En el mismo año surge también *Vida e morte* [eduner003], *Ameaça II* [eduner006]³⁶⁰ y *S/ título* [eduner001]. Los elementos arquitectónicos sobre fondos azules siguen la precisión geométrica de las formas anteriores. Los animales, presentes en cuatro de las serigrafías, son recurrentes en la serie de *pinturas metafísicas*: «Los animales que las recorren representan la vida y la muerte»³⁶¹ (Nery 2011).

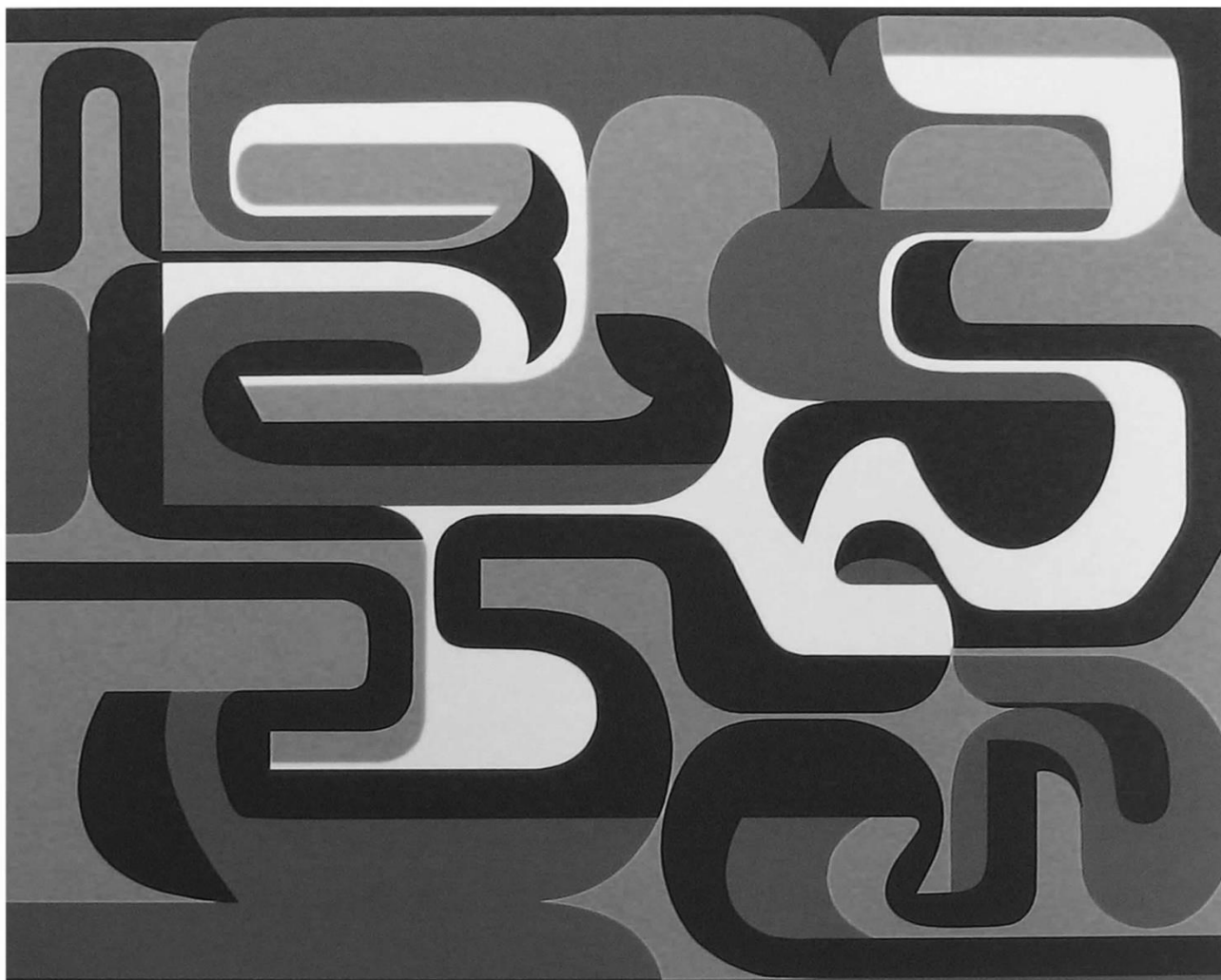
³⁵⁷ T. O.: «Dessa série o ícone é a obra *Templos no espaço* que está exposta na Brasileira do Chiado, desenhada com uma perspectiva rigorosa a fazer recordar a mitologia greco-romana, a intemporalidade, o espiritual. Tinha encontrado a passagem da geometria pura para as formas arquitectónicas».

³⁵⁸ Según las fichas del archivo de Eduardo Nery (visualizadas y fotografiadas durante la entrevista del 11 de junio, 2008), la maqueta de *Tempo petrificado II* [eduner009] se realiza en octubre de 1973, y la maqueta de *Aparição* [eduner005], en septiembre de 1973.

³⁵⁹ T. O.: «As serigrafías que foram feitas a partir de maquetes minhas foram todas executadas no Brasil. Eu julgo que esse era um dos aspectos que na altura a Kompass pretendia, o intercâmbio entre portugueses e brasileiros».

³⁶⁰ La maqueta de *Ameaça II* [eduner006] fue realizada en diciembre de 1973. La edición de esta serigrafía fue regalada, por el artista, al Centro de Arte e Comunicação Visual (Ar.Co), en un período de dificultades financieras.

³⁶¹ T. O.: «Os animais que as percorrem representam a vida e a morte».



53 – Nadir Afonso, *Flora*, 1970 [nadafo003].

Nadir Afonso: la serigrafía en cuanto reproducción de pinturas

Para Nadir Afonso existe una frontera bien delimitada entre la serigrafía y la pintura; en su obra, la serigrafía tiene un papel secundario. El artista considera la serigrafía como una copia de la obra original utilizada para la reproducción de sus pinturas. Por ello, nunca tuvo necesidad de conocer los procesos serigráficos. El papel del serígrafo, en la obra de Nadir Afonso, es meramente técnico, es decir, él utiliza la obra original y la reproduce en serigrafía, por lo que no existe una relación entre el trabajo del artista y el trabajo del serígrafo, y cada uno nada sabe sobre el trabajo del otro: el pintor pinta, el serígrafo hace serigrafías (Afonso 2011). Para Nadir Afonso lo más importante es que la serigrafía copie fielmente la pintura original, para que esta pueda ser válida.

En la BDSAP están registradas trece serigrafías de Nadir Afonso —dos editadas por la Gravura-SCGP, en 1970, *Espirais* [nadafo002] y *Flora* [nadafo003]; diez editadas por Editions du Griffon (Suiza), también en 1970, *Idade Média* [nadafo004], *Place de la Gare* [nadafo005], *Babilónia* [nadafo006], *Silices* [nadafo007], *Les Villes* [nadafo008], *Nouveaux Espaces* [nadafo009], *Os Portugueses* [nadafo010], *Rue Chappe* [nadafo011], *Fontainebleu* [nadafo012] y *Copacabana* [nadafo013]; y, por último, *S/ título* [nadafo001] de editor desconocido—, todas ellas son copias de pinturas realizadas por Nadir Afonso³⁶².

Espirais [nadafo002] y *Flora* [nadafo003] son ediciones especiales de la Gravura-SCGP³⁶³ y reproducen las pinturas, *Les spirales*, de 1954, y *Flora*, de 1953, respectivamente. Estas pinturas pertenecen a la serie de obras que el artista denomina de *Período barroco*, fase que transcurre entre el final de los años 40 y el inicio de los 50. Nadir Afonso selecciona estas pinturas para la reproducción serigráfica, en detrimento de otras, por considerar que *Les spirales* y *Flora* están bien conseguidas, y que sus composiciones con pocos tonos y colores planos son las más indicadas para la estampación.

También en 1970, Nadir Afonso realiza la serie de diez serigrafías estampada en Suiza por las Editions du Griffon, con tiradas de noventa ejemplares. La editorial aprovecha la publicación de un libro de Nadir Afonso para lanzar además un álbum con las diez serigrafías, con el propósito de acompañarlo en una edición especial. Una particularidad de estas obras son los fondos blancos también estampados en serigrafía que cubren la zona central del soporte y sobre la cual se estampan las demás tintas. Este proceso, ade-

³⁶² Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Nadir Afonso*—, de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* de la BDSAP. Las serigrafías de Nadir Afonso son visualizadas en las colecciones del MACFS, CAMFCG, MAM y en la CMB. Como se puede verificar, las serigrafías de Nadir Afonso están representadas en diversas de las colecciones estudiadas, y también están reproducidas en varios catálogos junto con las demás serigrafías y grabados originales, sin ninguna distinción, aunque sean serigrafías de reproducción. Esta estrecha coexistencia justifica la inclusión de las serigrafías de Nadir Afonso en la BDSAP, a pesar de esta estar dedicada únicamente a la serigrafía original. Además, la BDSAP contempla esta situación a través de la entrada *Genero de serigrafía*, con las opciones —*Serigrafía original* o *Serigrafía de reproducción*—, de la *Ficha de serigrafía*, del menú *Editar*.

³⁶³ Estas dos obras no constan de las ediciones regulares de la Gravura-SCGP de distribución exclusiva a los socios, conforme el catálogo razonado incluido en *A doce e ácida incisão* (2013), aunque las dos están reproducidas en el catálogo *20 Anos da Gravura*, de 1976: *Flora* [nadafo003] con las indicaciones «E. P. 1», en las ediciones de 1972; y *Espirais* [nadafo002] con las indicaciones «E. P. 2», en las ediciones de 1973. *E. P.* son *Edições Paralelas*, iniciadas en 1972, de venta directa al público: «[...] en 1972, se inician las Ediciones Paralelas con la impresión de dos serigrafías de Nadir Afonso para venta directa, lo que permite ingresos adicionales [...]»/ T. O.: «[...] em 1972, iniciam-se as Edições Paralelas com a impressão de duas serigrafías de Nadir Afonso para venda directa, permitindo assim um encaixe adicional [...]» (Silveira 2013, 247).

más de delimitar sutilmente el área de estampación de los márgenes del papel, permite crear un contraste más intenso entre los colores, y mantener la integridad y el brillo de cada matiz una vez que se disminuye la absorción de la tinta por el papel.

La serigrafía *S/ título* [nadafo001], no fechada, es una versión de *Rue Chappe* [nadafo011], con alteraciones en los tonos y en un detalle en la forma azul del lado izquierdo. Obra estampada con una tirada de ciento cincuenta pruebas, y en el margen aparece el sello de la Cooperativa Árvore.

Nadir Afonso destaca la doble capacidad de la serigrafía en la divulgación y comercialización de su obra, y considera que, de esta forma, la serigrafía también tiene un papel social importante, puesto que la stampa es accesible a más personas con menor capacidad económica (Afonso 2011). Según el artista, si la serigrafía estuviera bien estampada, respetando las formas y los colores de la obra original, es casi como adquirir la pintura y más personas tendrían una obra firmada por el autor. De hecho, sus investigaciones formales en la pintura dentro del geometrismo abstracto, con colores planos y las formas de contornos rigurosos y recortados, se adecuan perfectamente al lenguaje de la serigrafía. Esta adecuación también es notada por Rui Mário Gonçalves, que comenta, a propósito de la obra de Nadir Afonso, que «sus composiciones pictóricas se prestan fácilmente a ser introducidas en el mercado de la obra múltiple a través de la técnica de serigrafía»³⁶⁴ (R. M. Gonçalves 2006, s/n. p). A través de esta facilidad en comercializar las reproducciones serigráficas, el artista encuentra a la vez un modo eficaz de divulgar su obra.

4.2.4 Los talleres de serigrafía

Durante los años 70 los talleres de serigrafía de António Inverno y Carlos Lacerda profesionalizan el trabajo de los *técnicos-serígrafos* y se constituyen como espacios determinantes para la proliferación de la serigrafía en Portugal. Con los conocimientos técnicos y la experiencia práctica de António Inverno y de Carlos Lacerda, y con sus talleres debidamente provistos de todo el equipo y material necesarios para la estampación serigráfica, tanto los artistas como las galerías, así como cualquier otra empresa

³⁶⁴ T. O.: «As suas composições pictóricas prestam-se facilmente a serem introduzidas no mercado dos múltiplos através da técnica da serigrafia».

exterior al mercado del arte, pasan a tener la posibilidad de producir y editar obras serigráficas. Los talleres de serigrafía asumen así una de las tres vertientes presentes en la forma más vulgarizada de producir serigrafías artísticas en los años 70 —la cual implica la intervención del serígrafo que estampa la obra, del artista que concibe la obra y la del editor que financia, promueve y distribuye la obra—.

Como se ha verificado, las disposiciones del mercado y el creciente interés por la serigrafía reúnen las condiciones necesarias para la aparición de los talleres de serigrafía. La existencia de estos espacios profesionalizados posibilita que más artistas produzcan obra serigráfica, y en poco tiempo el recurso a los talleres de serigrafía se vuelve inevitable. La gran movilización de artistas alrededor de la serigrafía «tiene que ver, por lo demás, con la aparición de los técnicos intermediarios con talleres propios dedicados a la reproducción de proyectos y que permiten [...] el desarrollo de una amplia distribución de este tipo de múltiples»³⁶⁵ (Rocha de Sousa 1976, 48). Es precisamente la aparición de los talleres de serigrafía lo que permite la conexión de muchos artistas con la serigrafía, incluso cuando estos no tienen los conocimientos técnicos necesarios para su práctica.

Este método de trabajo con un intermediario entre el proyecto de la obra y la obra final —cuando el artista no maneja los materiales que constituyen la obra final, sino uno especialista en estos materiales— ya acontecía en otras modalidades como la litografía, el tapiz, la cerámica o incluso en la escultura. Relativo a la estampación en el arte gráfico, Fritz Eichenberg va más lejos afirmando incluso que:

Parece que la impresión totalmente hecha por la mano del artista está en vías de desaparición; de hecho, no ha sido muy utilizada. Incluso en el pasado distante del grabado los grandes artistas alemanes de xilografía han confiado en la habilidad de sus cortadores de formas, tanto como muchos de los grandes artistas franceses de nuestro tiempo han dependido de sus maestros impresores. La colaboración ha existido a lo largo de los siglos entre artistas y técnicos de taller. El siglo XX ha extendido aún más este trabajo en equipo.³⁶⁶ (Eichenberg 1976, 489)

Conforme con este método de trabajo, el artista concibe un proyecto concretizado en la forma de una maqueta, que para la estampación serigráfica puede ser realizada con los

³⁶⁵ T. O.: «[...] tem que ver, de resto, com o aparecimento de técnicos intermediários com oficinas próprias que se dedicam à reprodução de projectos e podem permitir [...] o desenvolvimento de uma larga distribuição desta espécie de múltiplos».

³⁶⁶ T. O.: «It seems that the print totally made by the hand of the artist is on the way out; in fact, it had not always been in. Even in the distant past of printmaking the great German woodcut artists had relied on the skill of their formcutters, as many of the great French artists of our time have depended on their master printers. Collaboration had existed throughout the centuries between artists and workshop technicians. The twentieth century has extended such teamwork even further».

más diversos materiales, como recortes, gouache, superposición de acetatos, composiciones con imágenes fotográficas, etc. A continuación, el artista confía la maqueta al serígrafo para la transposición en serigrafía.

Durante los años 70 los talleres de serigrafía aportan continuamente más conocimientos técnicos, mejores aparatos y tecnología avanzada, lo que confiere más calidad y rigor a su trabajo y les permite estampar serigrafías cada vez más complejas y tiradas con tantas pruebas como deseen. Por su parte, muchos artistas apoyados en las aptitudes de los talleres en adaptar sus proyectos a la stampa serigráfica también van conceptualizando obras cada vez más complejas, apartándose cada vez más de la práctica de taller y de la posibilidad de estampar sus propias obras. Sobre la creciente necesidad del serígrafo como intermediario del artista en la concretización de la obra final, Gerad Winner refiere:

A medida que penetraba con más intensidad en el campo de la serigrafía, me iba pareciendo cada vez más claro que un pintor, a la vista de los muchos problemas manuales y técnicos de esta nueva técnica de impresión, necesitaba un socio (impressor) que pudiera llevar a cabo una investigación técnica permanente en paralelo con los procesos propios de conformación artística (Winner 1990, 311).

Este es el caso, por ejemplo, de Guilherme Parente, que reconoce que para él, a partir de un determinado momento, pasó a ser imposible imprimir sus propias serigrafías debido a su complejidad técnica: «También hice serigrafías que no fui yo quien las estampé — y digo esto con vehemencia—, porque para que se haga una serigrafía como estas es necesario que se tenga un taller especializado, preparado para ello, con la tecnología propia para una persona que trabaja en ello todo el día»³⁶⁷ (Parente 2011).

Además de algunas de las serigrafías de Guilherme Parente, como *S/ título* [guipar003] o *Branca de Neve* [guipar004], un buen ejemplo de la complejidad de las obras que los talleres pueden imprimir, y de la forma en que los serígrafos intentan adaptar la serigrafía a diferentes soluciones plásticas, es la serigrafía de René Bertholo *Une année à Berlin* [renber001], fechada en 1973, editada por la Galería 111 y estampada por el taller António Inverno, con una tirada de trescientos ejemplares. No solo el número muy elevado de ejemplares es un indicio de una serigrafía estampada por un taller, ya que, en principio, este trabajo repetitivo y mecánico no se coaduna ni se justifica ante la actividad del artista; sino también que la complejidad cromática necesaria para aproximar los colores planos de la serigrafía a los colores irregulares de otros materiales es también

³⁶⁷ T. O.: «[...] eu também fiz serigrafias que não fui eu que as imprimir — e quero dizer isso com veemência —, porque para se fazer uma serigrafia destas tem que se ter um *atelier* do outro mundo, feito para aquilo, com uma tecnologia da pessoa que trabalha isto de manhã à noite».

reflejo de una serigrafía estampada por un taller. Observando esta obra se verifica que António Inverno ha intentado reproducir los valores cromáticos del material utilizado por René Bertholo en el trabajo que ha servido de maqueta. Puesto que los colores de la maqueta no son homogéneos y planos, como lo son los colores de la serigrafía, el serígrafo recurre a una compleja y sutil superposición de varias capas de tonos aproximados y transparentes para reproducir los matices iniciales.

Tanto António Inverno como Carlos Lacerda completan su formación como litógrafos en la Escola António Arroio (pero en generaciones diferentes, António Inverno incluso ha sido alumno de Carlos Lacerda en la misma escuela). Sin embargo, es en el área de la serigrafía donde van a desarrollar sus recorridos. En sus talleres se encara la serigrafía artística de forma muy distinta y, por eso, su forma de trabajar es también diferente: mientras el taller de Carlos Lacerda se presenta como una empresa profesionalizada, debido mucho a la vertiente industrial que desenvuelve a par de la serigrafía artística (existiendo por eso una total separación entre el trabajo del serígrafo y el trabajo del artista), el taller de António Inverno se presenta como un taller más direccionado hacia el sector artístico, donde los serígrafos trabajan mucho en colaboración con los artistas, donde los artistas también pueden intervenir directamente en el proceso de estampación, y donde el método de trabajo utilizado tiene un importante componente experimentalista. En esta comparación entre los dos talleres se constata que el taller de Carlos Lacerda está equipado con los más recientes aparatos en el área de la serigrafía, en un esfuerzo de acompañar las nuevas tecnologías y de modernizar los equipos; mientras que en el taller de António Inverno, referido a las veces como «caótico», está equipado de forma más artesanal e improvisada y con aparatos más rudimentales. Esta diferencia entre los dos talleres expresa también propósitos y métodos de trabajo distintos: si Carlos Lacerda está enfocado en la cualidad rigurosa de la estampación y en cumplir los plazos previamente establecidos; António Inverno procura comprender e interpretar el lenguaje individual de cada artista, dedicándose a proyectos que lo desafíen técnica o plásticamente, descuidando muchas veces los plazos concertados³⁶⁸.

³⁶⁸ «Han sido cientos los artistas que subieron las escaleras de ese tercer piso, muchos los profesores, galeristas y editores que necesitaran del trabajo realizado en aquel laberinto de estantes, bastidores, resmas de papel, máquinas y latas. Entre olores de tintas y de perros, en la cacofonía de las máquinas trabajando, del tocar de los timbres y de las voces de los clientes apresurados, artistas nuevos y consagrados esperando su turno o experimentados y neófitos galeristas, desesperados todos con el método artesanal del taller, en este bullicio indescriptible de las horas estrechas para cumplir con los plazos siempre imposibles, hecho más desorganizado por los amigos desocupados deseando contar o escuchar una buena historia, allá se escribieron algunas de las páginas más ricas del arte contemporáneo en Portugal»/ T. O.: «Foram centenas os artistas que subiram as

Aunque trabajando de forma distinta, los dos serígrafos han sido ampliamente apreciados y reconocidos por su labor. Los diferentes modos de realizar su trabajo de taller también encuentra justificaciones en el modo diferenciado en que los artistas encaran el papel del serígrafo, y las aportaciones que el serígrafo trae, o no, a la obra final. Por un lado, existen artistas que consideraran importante valorizar el trabajo del serígrafo en la interpretación de la obra; artistas como, por ejemplo, Guilherme Parente, que cuando realiza una serigrafía deja siempre «una zona de interpretación para el impresor». Esto es porque el artista «no quería la serigrafía igual al original; quería que la serigrafía fuera independiente del original; que fuera una interpretación de la obra»³⁶⁹ (Parente 2011). Por otro lado, existen artistas que consideran que el serígrafo debe hacer una copia en serigrafía de la obra lo más fiel y rigurosa, para que la serigrafía pueda tener valor artístico; este es el caso, por ejemplo, de Nadir Afonso, que comenta: «el serígrafo debe imitar el original»³⁷⁰ (Afonso 2011).

4.2.4.1 Taller António Inverno

António Inverno es el serígrafo que más contribuye a la implementación de la serigrafía en el medio artístico portugués. Es responsable de la estampación de muchas serigrafías y, simultáneamente, de la promoción de esta práctica junto a los artistas, galeristas y del público; António Inverno «ha sido, así, con los cientos de autores y editores que en su estudio pasaron, parte esencial para la comprensión de la obra de

escadas daquele terceiro andar, muitos os professores, galeristas e editores que necessitaram do trabalho realizado naquele labirinto de estantes, bastidores, resmas de papel, máquina e latas. Entre cheiros de tintas e de cães, na cacofonia do bater das máquinas, do tocar das campainhas e das vozes dos apressados clientes, novos e consagrados artistas à procura de vez ou experientes e neófitos galeristas, desesperados todos com o método artesanal da oficina, nessa indescritível azáfama das horas apertadas para se cumprirem os sempre impossíveis prazos, tornada mais desorganizada pelos amigos desocupados desejando contar ou ouvir uma boa história, ali se escreveram algumas das páginas mais ricas da arte contemporânea em Portugal» (Paulino 1996, 7).

³⁶⁹ T. O.: «[...] uma zona de interpretação para o impressor [...] não queria a serigrafia igual a original nenhum; queria que a serigrafia fosse independente do original; que fosse uma interpretação da obra».

³⁷⁰ T. O.: «O serígrafo deve imitar o original».

muchos de los grandes artistas portugueses contemporáneos»³⁷¹ (Paulino 1996, 6). Con su trabajo, no solo influye en el desarrollo técnico de la serigrafía, sino que logra cautivar a un número importante de artistas de la escena portuguesa para la práctica serigráfica. En António Inverno convergen varias valías que son determinantes para esta situación: los conocimientos técnicos y la práctica que adquiere en el área de la serigrafía, la capacidad para adaptar su trabajo a las especificidades de la obra de cada artista, y la disponibilidad de enseñar y de trabajar en conjunto con otros impresores y artistas.

Posteriormente al curso de litógrafo en la Escola António Arroio, António Inverno aprende los procesos serigráficos con Roberto Araújo en el taller de la Avenida da Liberdade, en Lisboa (el mismo donde son estampadas las serigrafías para las cubiertas de las revistas *Córnio*, en el inicio de los años 50). Sin embargo, estas primeras serigrafías no son realizadas con ninguna intención artística, sino que se relacionaban con carteles realizados en la clandestinidad con mensajes de oposición al régimen dictatorial. Conforme recuerda António Inverno, el proceso utilizado para la estampación de los carteles es efectuado de forma muy artesanal, en un espacio reducido y con pocas condiciones, y con una gran sencillez de materiales en la que una estructura de madera con un pedazo de organdí grapado era suficiente (Inverno 2008).

Comprendidas en el período que va desde el inicio de su recorrido en la serigrafía artística, en 1971, y el año de 1974 están registradas en la BDSAP veintiocho serigrafías estampadas por António Inverno, conforme lista abajo³⁷²:

AAVV (Júlio Pereira, Virgílio Dominguez, Guilherme Parente, Sérgio Pombo y Sam), *Serigrafia*, 1974 [aavv001]
 Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie001]
 António Charrua, *[Poster nº 2]*, 1971 [antcha004]
 António Palolo, *S/ título*, 1971 [antpal008]
 Artur Varela, *Três Palácios do Loire*, 1973 [artvar001]
 Cipriano Dourado, *[Poster nº 10]*, 1971 [cipdou001]
 Eduardo Nery, *Vida e morte*, 1973 [eduner003]
 Eduardo Nery, *Prismas no espaço I [Poster nº 8]*, 1971 [eduner007]
 Eduardo Nery, *Prismas no espaço II*, 1971 [eduner008]

³⁷¹ T. O.: «O António foi, assim, com as centenas de autores e editores que pelo seu atelier passaram, factor essencial para o conhecimento da obra de muitos dos maiores artistas portugueses contemporâneos».

³⁷² Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor* —opción, Carlos Lacerda—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Parte de estas obras son estudiadas a partir de las colecciones del CAMFCG, del MACFS, del MAM, de la CGD, de la CMB y de las colecciones privadas de Eduardo Nery y Teresa Magalhães. Con excepción de *Prismas no espaço I [Poster nº 8]* [eduner007], de Eduardo Nery, ninguna otra obra editada por la *Seara Nova* existe en estas colecciones.

Espiga Pinto, *[Poster n° 3]*, 1971 [esppin029]
 Eurico Gonçalves, *S/ título*, 1973 [eurgon002]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar002]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar003]
 Guilherme Parente, *Branca de Neve*, s. d. [guipar004]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar005]
 Henrique Ruivo, *[Poster n° 9]*, 1971 [henrui001]
 Jorge Vieira, *[Poster n° 7]*, 1971 [jorvie001]
 Lima de Freitas, *[Poster n° 5]*, 1971 [limfre001]
 Luís Filipe de Abreu, *[Poster n° 13]*, 1972 [lufiab001]
 Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap004]
 Marcelino Vespeira, *Não guardes para amanhã o amor que podes fazer hoje*
[Poster n° 11], 1972 [marves007]
 Maria Keil, *[Poster n° 6]*, 1971 [markei001]
 Paula Rego, *S/ título*, 1974 [paureg001]
 Querubim Lapa, *[Poster n° 12]*, 1972 [quelap001]
 René Bertholo, *Une année à Berlin*, 1973 [renber001]
 Rogério Ribeiro, *[Poster n° 1]*, 1971 [rogrib001]
 Teresa Magalhães, *S/ título*, 1973 [termag001]
 Vítor Fortes, *Rádio*, 1972 [vitfor005]

La primera oportunidad de António Inverno de trabajar en la estampación de serigrafías artísticas surge de una colaboración con la revista *Seara Nova* para el lanzamiento de una edición especial en serigrafía. Esta edición se constituye por una colección de dieciséis pósteres originales de artistas portugueses, todos estampados por António Inverno. De esta colección están registradas en la BDSAP doce serigrafías —estampadas entre febrero de 1971 y julio de 1972, todas con el formato de 50x70 centímetros— de los artistas António Charrua, Cipriano Dourado, Eduardo Nery, Espiga Pinto, Henrique Ruivo, Jorge Vieira, Lima de Freitas, Luís Filipe de Abreu, Maria Keil, Marcelino Vespeira, Querubim Lapa y Rogério Ribeiro³⁷³.

Esta colección está formada por un conjunto muy heterogéneo de serigrafías y refleja los lenguajes y soluciones formales de la obra de cada artista. En la estampación de estos primeros trabajos António Inverno pone a prueba su capacidad en interpretar, ajustar y transponer a la serigrafía las diferentes cualidades plásticas de las propuestas de los artistas: desde los bordes desmenuzados de los trazos de un lápiz de grafito o carbón; a los contornos rigurosos y recortados de las figuras geométricas; o a las diferentes tramas de puntos de las imágenes fotográficas.

³⁷³ Además de las serigrafías de estos artistas, las cuales están registradas en la BDSAP, otros nombres son presentados en la revista como participantes de este proyecto, en concreto los artistas Daciano da Costa, João Abel Manta, José Cândido y Sá Nogueira, de los cuales todavía no se conocen las obras.

En la serigrafía de la autoría de Cipriano Dourado, *[Poster n° 10]* [cipdou001], lanzada en noviembre de 1971 con la revista número 1513, António Inverno resuelve los valores de claroscuro del dibujo a lápiz con la superposición de solo dos capas de color en tonos de negro. A través de esta serigrafía se desvela la importancia axial del dibujo en la obra de Cipriano Dourado, mucho más relacionado con su trayecto en el grabado y en la litografía que propiamente con la serigrafía, tanto por la aparente monocromía como por la modelación y expresividad del trazado. La temática de la mujer, la mujer madre y la mujer campesina, es constante en su obra, aquí tratada con una figuración aún descendente del largo recorrido en los lenguajes del neorrealismo.

Recurriendo al mismo período figurativo, aunque todavía no con el mismo lirismo sino con un cariz de denuncia, la serigrafía de Maria Keil *[Poster n° 6]* [markei001] —estampada con cuatro tintas y editada en junio de 1971— presenta el tema de la libertad. En efecto, la temática de la libertad, o de la paz, está subyacente en otras serigrafías de esta colección. Este es el caso de *[Poster n° 2]* [antcha004], de António Charrua; de *[Poster n° 3]* [esppin029], de espiga Pinto; de *[Poster n° 9]* [henrui001], de Henrique Ruivo; y de *Não guardes para amanhã o amor que podes fazer hoje* *[Poster n° 11]* [marves007], de Marcelino Vespiera.

En esta primera fase del trayecto de António Inverno como serígrafo, su taller ya utiliza los procesos fotosensibles para la transferencia de las imágenes a la pantalla serigráfica. Con esta nueva tecnología pasa a ser posible hacer esa transferencia a partir de fotolitos de fotografías y de acetatos trabajados por los artistas. En las serigrafías *[Poster n° 2]* [antcha004] y *[Poster n° 12]* [quelap001], de António Charrua y Querubim Lapa respectivamente, los artistas utilizan, incluso, imágenes fotográficas en la composición de sus serigrafías. Para mantener el aparente tono continuo de la fotografía, estas imágenes son sometidas a un proceso de ampliación que genera una trama de puntos que es transpuesta posteriormente a la pantalla serigráfica, y enseguida estampada como cualquier otra capa de color plano y homogéneo.

Además de esta obra de António Charrua tres serigrafías más del artista están registradas en la BDSAP —*Ana Base* [antcha001], de 1974; *S/ título* [antcha002], sin fecha; y *S/ título* [antcha003], también sin fecha—, todas ellas editadas por la Kompass y estampadas en Brasil. De los artistas de una generación más antigua, António Charrua «es de los que absorbe más directamente la temática pop»³⁷⁴ (Pinharanda, 1995, 610), aspecto que también caracteriza estas serigrafías. El color negro en sus trabajos es utili-

³⁷⁴ T. O.: «[...] é dos que de modo mais directo absorve a temática pop.»

zado con una doble connotación, tanto tiene el mismo valor que los demás colores, como asume una ausencia de color en una imagen en blanco y negro. Esto se puede observar en [Poster n° 2] [antcha004], en que el negro constituye un imagen de base fotográfica en blanco y negro en contraste con las bandas cromáticas, o en el negro de *S/ título* [antcha003] que tanto surge como banda de color como parte de un volumen en blanco y negro.

La obra de Eduardo Nery —*Prismas no espaço I* [Poster n° 8] [eduner007], lanzada con el número 1510 de la revista *Seara Nova*, en agosto de 1971— es la única de este conjunto dentro del abstraccionismo geométrico. En la estampación de la serigrafía Antonio Inverno recurre a la superposición para superar los problemas presentados por la yuxtaposición de las capas de color. Esto significa que el serígrafo stampa el fondo azul en último lugar para superponer ligeramente la tinta en las aristas de las figuras volumétricas. Esto permite más flexibilidad en los aciertos de los diferentes colores, evitando la aparición de fisuras en los pequeños desajustes de la yuxtaposición. Incluso, la superposición de los colores en las uniones de las figuras con el fondo produce un relieve debido al grosor de las distintas capas, efecto que entra en conflicto con el rigor geométrico de la composición.

Entre 1972 y 1973 António Inverno instala su taller en la Rua da Emenda, donde permanece durante casi treinta años. Los numerosos contactos que establece con los artistas en su primer trabajo en el área de la serigrafía artística, a través de la colaboración con la revista *Seara Nova*, son determinantes para la divulgación de su taller y fidelización de los artistas. Además de las estampas editadas por la revista están registradas en la BDSAP otras dieciséis serigrafías, de varios artistas, estampadas por António Inverno. Entre estas obras figuran serigrafías editadas por la Galeria 111, por la Gravura-SCGP, ediciones de los artistas e incluso serigrafías editadas por empresas particulares.

Otro factor determinante para la divulgación de la serigrafía artística y para la consagración de este taller es el trabajo posterior de António Inverno en la enseñanza, impartiendo cursos tanto en Portugal como en las antiguas colonias portuguesas, y dando formación a otros serígrafos, como ha sido el caso de Aladino Jasse y de Jorge Bastos. Así lo menciona Francisco Faria Paulino en un texto que acompaña el catálogo de la exposición conmemorativa de los veinticinco años de actividad del taller de António Inverno: «Por allá también han pasado, aprendido y formado muchos de los que se han hecho más tarde buenos serígrafos, y la pedagogía de António Inverno en este arte, por

muchos lugares de Portugal y de África, no es la menor de sus contribuciones para el arte portugués»³⁷⁵ (Paulino 1996, 7).

Seara Nova: los pósteres serigráficos

La revista *Seara Nova*³⁷⁶, de febrero de 1971, anuncia que,

Durante el año de su cincuentenario, la *Seara Nova* presenta una iniciativa exclusiva a sus suscriptores: una colección de 15 pósteres originales de artistas portugueses, firmados y numerados, en una edición limitada a 250 ejemplares en formato de 0,50 x 0,70, que se publicarán mensualmente a partir de febrero.³⁷⁷ (*Seara Nova* n.º 1504 1971)

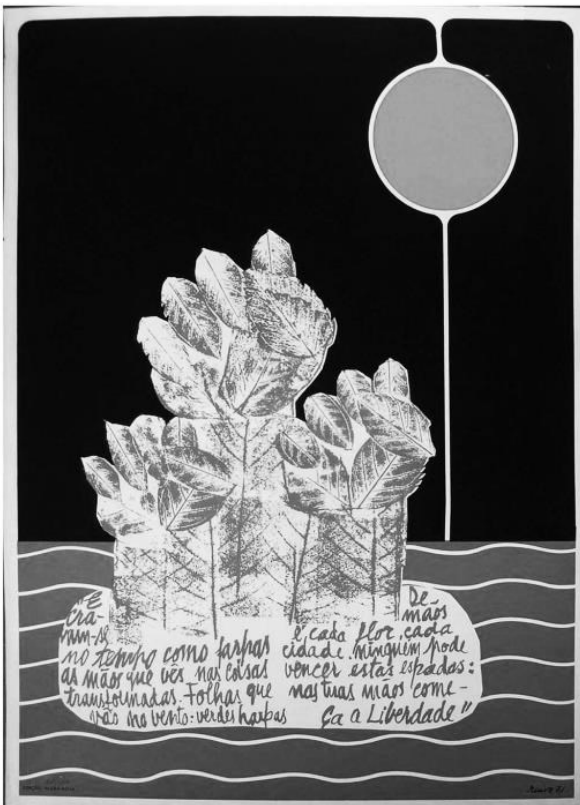
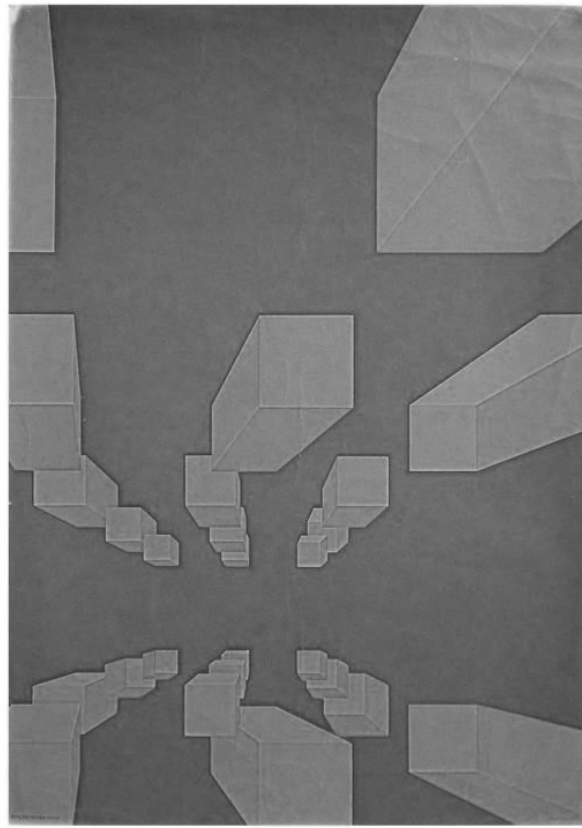
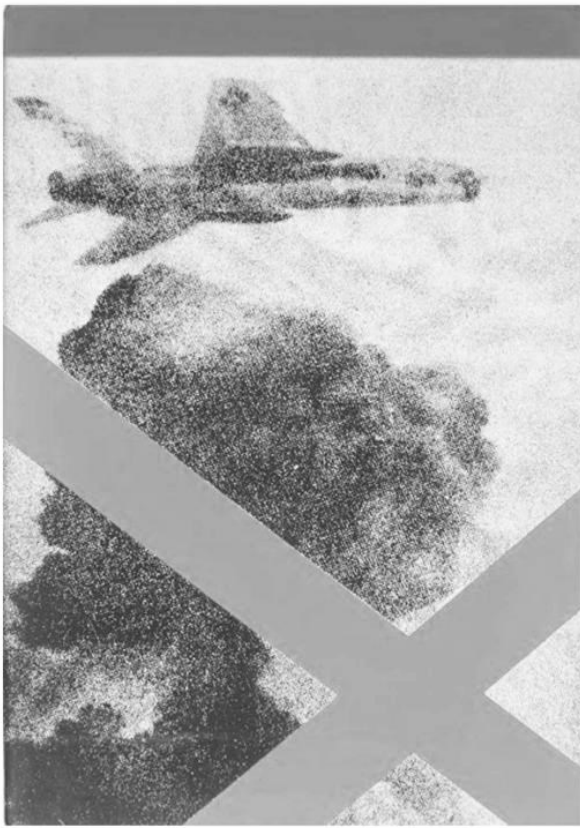
Así, en el número 1504, la revista lanza el *Poster n.º 1* —una serigrafía firmada por Rogério Ribeiro, y estampada en tres colores sobre papel *kraft impermeabilizado* por António Inverno. Junto con esta información, la *Seara Nova* presenta una lista de los artistas que habrían de participar en la iniciativa: Charrua, Daciano, Dourado, Eduardo Nery, Espiga, João Abel Manta, Jorge Vieira, José Cândido, Lima de Freitas, Luís Filipe de Abreu, Maria Keil, Querubim Lapa, Rogério Ribeiro, Ruivo y Vespereira. Además, especifica las condiciones de venta:

Tirada limitada de 250 ejemplares, firmados y numerados, reservada a los suscriptores de la *Seara Nova*; Publicación mensual; Precio 100\$00 (incluye em-

³⁷⁵ T. O.: «Por lá passaram também e ali aprenderam e se formaram, muitos dos que se fizeram depois bons serígrafos, não sendo a pedagogia do António Inverno, nesta arte e em tantos locais de Portugal, como em África, o menor dos seus contributos para a arte portuguesa».

³⁷⁶ La *Seara Nova*, revista de «doctrina y crítica», surge en octubre de 1921, en Lisboa y «se publicó, con breves interrupciones y periodicidad variable hasta el n.º 1598-1599 en 1978-1979»/ T. O.: «se publicou, com breves interrupções e periodicidade variável, até ao n.º 1598-1599 em 1978-1979», constituyéndose como el «principal órgano de intervención en la vida política y cultural de los sucesivos grupos de intelectuales republicanos de izquierda a lo largo de seis décadas»/ T. O.: «[...] principal órgão de intervenção na vida política e cultural de sucessivos grupos de intelectuais republicanos de esquerda ao longo de seis décadas» (Reis 1996). En este período en estudio, donde se injieren estos primeros años de la década de los setenta, bajo la dirección de Augusto Abelaira, la *Seara Nova* atraviesa el 4.º ciclo (1958-1974) en la vida de su movimiento doctrinario y cívico-cultural, caracterizado por ser un «período de renovación doctrinaria gracias a la fuerte influencia de las corrientes marxistas, con apertura a las nuevas generaciones, y a la expansión significativa de la revista y demás publicaciones, con creciente intervención cívico-cultural»/ T. O.: «[...] período de renovação doutrinária mercê de forte influência das correntes marxistas, com abertura às novas gerações, e de significativa expansão da revista e demais publicações, com crescente intervenção cívico-cultural» (Reis 1996).

³⁷⁷ T. O.: «Durante o ano do seu cinquentenário, a “Seara Nova” apresenta uma iniciativa exclusiva para os seus assinantes: uma colecção de 15 posters originais de artistas portugueses, assinados e numerados, numa tiragem limitada a 250 exemplares no formato de 0,50 x 0,70, a serem publicados mensalmente a partir de Fevereiro».



54 – António Charrua, [*Poster n° 2*], 1971 [antcha004]; Eduardo Nery, *Prismas no espaço I*, 1971 [eduner007]; Henrique Ruivo, [*Poster n° 9*], 1971 [henrui001]; Jorge Vieira, [*Poster n° 7*], 1971 [jorvie001].

paque y gastos de envío); Además de los pedidos mensuales, ahora se aceptan suscripciones para la serie completa; Está en preparación una carpeta para la colección.³⁷⁸ (*Seara Nova* n° 1504 1971)

Con una nota final que advierte: «Teniendo en cuenta la limitación de la tirada, no se pierda la oportunidad de poseer los Pósteres de esta colección. Preferencia estricta por orden de llegada de los pedidos»³⁷⁹. La información de los «15 Pósteres» es corregida en el número 1505, de marzo de 1971, por «16 Pósteres», con la explicación de que, por un lapsus, había faltado incluir el nombre del artista Sá Nogueira.

Según los anuncios que van surgiendo en varios números de la *Seara Nova*, la periodicidad mensual anunciada, y verificada en los primeros pósteres editados, deja de concretizarse a partir del año de 1972, cuando pasa a ser de forma irregular y más espaciada, ocurriendo además la repetición de algunos pósteres en más de uno de los números de la revista. Ejemplo de esto son el *Poster n° 10* de Cipriano Dourado, que se repite en los números 1513 y 1514, de noviembre y diciembre de 1971, respectivamente; y el *Poster n° 13* de Luís Filipe Abreu, que se repite en los números 1520 y 1521, de junio y julio de 1972, respectivamente³⁸⁰.

De las obras editadas por la *Seara Nova* están registradas doce serigrafías en la Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal, conforme la lista presentada seguidamente³⁸¹:

António Charrua, [*Poster n° 2*], 1971 [antcha004]

Cipriano Dourado, [*Poster n° 10*], 1971 [cipdou001]

Eduardo Nery, *Prismas no espaço I* [*Poster n° 8*], 1971 [eduner007]

³⁷⁸ T. O.: «Tiragem limitada a 250 exemplares, assinados e numerados, reservada a assinantes da “Seara Nova”; Publicação mensal; Preço 100\$00 (inclui embalagens e portes de correio); Além dos pedidos mensais, aceitam-se desde já inscrições para a série completa; Em preparação uma pasta própria para a colecção».

³⁷⁹ T. O.: «Dada a limitação da tiragem, não perca a oportunidade de possuir os Posters desta colecção. Preferência rigorosa pela entrada de pedidos».

³⁸⁰ Conviene subrayar que la información recogida sobre los pósteres de serigrafía editados por la *Seara Nova* está basada en los correspondientes anuncios publicados en las páginas de la revista. De los anuncios consta: una imagen en blanco y negro que reproduce la serigrafía; la ficha técnica referente a la obra, con información de las dimensiones, número de colores, materiales y soportes utilizados; y una lista de los artistas editados y por editar. En ningún caso se tuvo acceso directo a los pósteres, ya que estos no acompañaban los ejemplares de las revistas consultadas para este estudio (se apunta todavía la excepción del *Poster n° 8*, *Prismas no espaço I* [eduner007], de Eduardo Nery, que se ha visualizado en el taller del artista, como ha sido referido anteriormente). Por este motivo, no se ha verificado si existe una correspondencia efectiva entre las serigrafías editadas y las anunciadas.

³⁸¹ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor* —opción, *Seara Nova*—, de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* de la BDSAP.

Espiga Pinto, *[Poster n° 3]*, 1971 [esppin029]
 Henrique Ruivo, *[Poster n° 9]*, 1971 [henrui001]
 Jorge Vieira, *[Poster n° 7]*, 1971 [jorvie001]
 Lima de Freitas, *[Poster n° 5]*, 1971 [limfre001]
 Luís Filipe de Abreu, *[Poster n° 13]*, 1972 [lufiab001]
 Maria Keil, *[Poster n° 6]*, 1971 [markei001]
 Marcelino Vespeira, *Não guardes para amanhã o amor que podes fazer hoje*
[Poster n° 11], 1972 [marves007]
 Querubim Lapa, *[Poster n° 12]*, 1972 [quelap001]
 Rogério Ribeiro, *[Poster n° 1]*, 1971 [rogrib001]

Aunque en ninguno de los anuncios de la revista conste el nombre de António Inverno como técnico-impresor de las serigrafías, esta información es facilitada por el propio António Inverno (2008), que menciona su colaboración con la *Seara Nova*, indicando que este es su primer trabajo en el área de la serigrafía artística.

Algunos de estos artistas, que participan en esta iniciativa, producen serigrafía de forma muy esporádica y, de hecho, están registrados en la BDSAP solamente a través de la serigrafía que es editada por la *Seara Nova*, no teniendo ninguna otra obra serigráfica en los registros. Es el caso de Cipriano Dourado, Henrique Ruivo, Jorge Vieira, Lima de Freitas, Luís Filipe de Abreu, Maria Keil y Querubim Lapa.

4.2.4.2 Taller Carlos Lacerda

A par de António Inverno también Carlos Lacerda es uno de los serígrafos que se destaca en el área de la serigrafía artística a partir de la década de los setenta. Su taller es indicado por Arlete Alves da Silva (2012), directora de la Galeria 111, como uno de los principales colaboradores de las ediciones de la Galeria 111 y de la Kompass. Carlos Lacerda también estampa algunas de las ediciones de la Gravura-SCGP, y, efectivamente, en la BDSAP, Carlos Lacerda está registrado como impresor de tres serigrafías de esta cooperativa, conforme lista abajo³⁸²:

Julião Sarmiento, *Quarto de cama n° 21*, 1974 [julsar001]
 Man, *Desestrutura SI*, 1974 [man001]
 Man, *Desestrutura SII*, 1974 [man002]

³⁸² Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor* —opción, *Carlos Lacerda*—, de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* de la BDSAP. Estas tres obras son visualizadas a partir de las colecciones del CAMFCG, del MACFS, del MAM y de la CGD.

Además de estas serigrafías específicas, Caros Lacerda habría estampado muchas otras, sin ser este número representativo de su trabajo en el área de la serigrafía artística. Es probable que más serigrafías de los años 70 registradas en la BDSAP, principalmente de las editadas por la Galería 111, hayan sido estampadas en su taller, pero, una vez más, ha resultado muy difícil apuntar exactamente las obras, puesto que esta información raramente está inscrita en las estampas. En conversación, Carlos Lacerda (2012)³⁸³ afirma (pero sin precisión de fechas) haber estampado incluso muchas ediciones para los propios artistas³⁸⁴.

En el taller de Carlos Lacerda solo trabajan los profesionales de serigrafía, no existiendo una superposición o un intercambio entre valías del artista que concibe la obra y el técnico que la ejecuta. Esto significa que el artista nunca interfiere en la obra durante el proceso de estampación, significa que todas las cualidades formales, pictóricas y compositivas de la obra son determinadas a priori y que, por lo tanto, no existe necesidad del artista de conocer los procedimientos técnicos implicados en la estampación serigráfica. En este método de trabajo, como se ha comentado, el artista concibe la obra mediante una maqueta, la cual deberá mostrar con claridad la idea del artista; posteriormente, la labor del serígrafo es transponer al procedimiento serigráfico, lo más fielmente posible, el proyecto del artista. Sobre esta forma separada de definir el papel del serígrafo, Bernardo Sanjurjo Castro (1993, 315) refiere que: «El serígrafo puede desarrollar su trabajo solo cuando ya se han realizado todas las pruebas y el artista ha dado su conformidad a la edición. Entonces, ya se convierte en una labor de taller». Es en el concepto que entiende el impresor como un profesional dedicado a la investigación y práctica de las cuestiones manuales y técnicas de la serigrafía que Carlos Lacerda fundamenta sus premisas de

³⁸³ En la conversación, el día 20 de abril de 2012, el serígrafo aclara cuestiones sobre su formación, sobre los desarrollos técnicos de su taller, sobre su colaboración con diferentes artistas y galerías y sobre sus métodos de trabajo en la serigrafía.

³⁸⁴ De las ediciones de autor que estampa, Carlos Lacerda menciona nombres como João Hogan, Nikias Skapinakis, Vieira da Silva, Manuel Cargaleiro, Maluda y Espiga Pinto. Sin embargo, una vez que se desconoce las obras específicamente y sus datas, no se sabe si habrán sido realizadas dentro del período en estudio. Carlos Lacerda indica que las primeras serigrafías que estampa de Nikias Skapinakis son ediciones de la Galería 111, y solamente más tarde estampa ediciones para el propio artista (Lacerda 2012).

A título de curiosidad, con relación a la artista Vieira da Silva, se sabe que Carlos Lacerda ha realizado la tirada de varias de sus serigrafías, ya en una fase posterior al abarcado por la tesis. En dos de sus obras, encontradas en la colección del MAM, incluso, el nombre de Carlos Lacerda está estampado en serigrafía en el propio cuerpo de la mancha serigráfica de las obras, por opción de Vieira da Silva. Más tarde el serígrafo pasa a utilizar un sello seco para identificar las obras estampadas en su taller (Lacerda 2012).

trabajo. Según sus palabras, nunca ha dejado a los artistas interferir en la estampación de las obras, requiriendo siempre trabajar a partir de una maqueta (Lacerda 2012).

Como explica el impresor, su interés por la serigrafía surge ya durante su formación en los años 50 por la mano del profesor de dibujo litográfico, José Marecos, mientras estudiaba Dibujo y Litografía en la Escola António Arroio. En este tiempo la enseñanza sobre la serigrafía se resumía a una demostración simple del funcionamiento del sistema de estampación, con el propósito de probar que la litografía no era el único sistema existente.

En consecuencia, Carlos Lacerda inicia su trayecto en los dominios de la serigrafía a través de su vertiente industrial, completando su formación y sedimentando su experiencia en el trabajo de dibujante que realiza en el taller de la Sociedade Portuguesa de Serigrafia (SPS)³⁸⁵, a partir de la segunda mitad de los años 50.

Ya especializado en serigrafía, Carlos Lacerda inicia su propio taller durante la segunda mitad de la década de los sesenta, en Lisboa³⁸⁶. Inicialmente su labor está dedicada solamente a la serigrafía industrial, trabajando para muchas empresas en este sector. En una fase posterior, por intermedio de Manuel de Brito, se vuelve hacia la serigrafía artística aportando nuevos desarrollos con sus conocimientos. Carlos Lacerda empieza entonces a recibir encargos para la estampación de las ediciones de la 111.

Las tres serigrafías registradas en la BDSAP estampadas por el taller de Carlos Lacerda para las ediciones de la Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses son producidas en un período en que Humberto Marçal es el técnico de servicio en estos talleres. Todas con tiradas de trescientas pruebas más treinta pruebas de artista, *Quarto de cama n.º 21* [julsar001] de Julião Sarmento es estampada con cinco tintas, y las *Desestruturas* de Man son estampadas con tres tintas cada una. La cualidad de la estampación es visible en el rigor de los aciertos de las distintas capas de color de la composición (muy evidente en las obras geométricas de Man) y en las capas de tinta de espesura muy fina y homogénea, en las cuales no se observa ningún relieve de superposición.

³⁸⁵ SPS es un taller de publicidad del ingeniero Cardoso, dueño de la Presmalte (una fábrica de fogones y calentadores). Antes de ser SPS, el espacio era una empresa importadora de metalmecánica y herrajes. Con la salida de uno de los socios la empresa ha pasado a ser SPS y a tener una sección de serigrafía. El taller de la SPS ya existía en la década de los cincuenta (Grafo-pel 2008).

³⁸⁶ El taller de Carlos Lacerda se establece el año de 1964 en la ciudad de Damaia, donde se mantiene casi cuarenta años cerrando su funcionamiento entre 2000 y 2002.

4.2.5 Galerías: exposiciones y ediciones de serigrafía

4.2.5.1 Galeria 111

La consistente actividad de la Galeria 111 (inaugurada en 1964) durante los años 70 es determinante para caracterizar la dinamización de los mercados de arte y para comprender la implementación de la serigrafía en Portugal. En los primeros años de la década, la 111 es considerada ya una de las más sólidas e influyentes galerías comerciales del país, «viendo aumentar su volumen de ventas de forma rápida y segura hasta 1974»³⁸⁷ (Pena 1994, s/n p.), lo que permite que inaugure nuevas instalaciones en Lisboa en 1970, y extienda sus actividades con una sucursal en la ciudad de Oporto en 1971 (Adragão 2010, 16).

La Galeria 111, a través de Manuel de Brito y Arlete Alves da Silva, propietarios y dinamizadores del espacio, logra promover y fidelizar a los artistas con quienes trabaja; logra obtener la confianza de los coleccionistas de arte a través del enlace de Manuel Brito con el Grupo 100/100 (1966-1969)³⁸⁸ y del importante negocio de los cuadros del Grupo do Leão³⁸⁹; y logra consolidar su desempeño comercial aprovechando las oportunidades del nuevo mercado que surge en el período *marcelista*. De este modo, «a partir

³⁸⁷ T. O.: «[...] vendo o seu volume de vendas aumentar com rapidez e segurança até 1974».

³⁸⁸ «Cien coleccionistas constituyen el “Grupo 100/100” (1966-1969), que se reúne mensualmente para comprar obras y cambiar impresiones con los artistas»/ T. O.: «Cem coleccionadores constituem o “Grupo 100/100” (1966-1969), reunindo-se mensalmente para comprar obras e trocar impressões com os artistas» (R. M. Gonçalves 1991, 99). A partir de este grupo, «Manuel de Brito, tesorero durante este tiempo de actividad del grupo, canalizaría algunos de estos contactos a su base de clientes, en rápido crecimiento»/ T. O.: «Manuel de Brito, tesoureiro durante o tempo de actividade deste núcleo, viria a canalizar alguns desses contactos para a sua carteira de clientes, em franco crescimento» (Adragão 2010, 16).

³⁸⁹ Los cuadros del Grupo do Leão son vendidos al coleccionista Jorge Brito a través de Manuel de Brito y de la Galeria 111: «Es también en los años 60 que [Jorge Brito] compra [la] colección Augusto Abreu y los cuadros del Grupo do Leão perteneciente a Francisco Ramos da Costa, que estaba exilado en París, en el primer negocio de Jorge Brito intermediado por la Galeria 111»/ T. O.: «É também nos anos 60 que [Jorge Brito] compra [a] coleção Augusto Abreu e os quadros do Grupo do Leão que pertenciam a Francisco Ramos da Costa, que se encontrava exilado em Paris, no primeiro negócio de Jorge Brito intermediado pela Galeria 111» (*Arquivo L+arte*, 2011).

de mediados de 1967, la galería, en paralelo al panorama artístico portugués, se mueve, lentamente, hacia una nueva fase: el “boom” comercial»³⁹⁰ (Pena 1994, s/n p.). La galería, contando inicialmente con los consejos artísticos de Fernando Conduto, traza un trayecto peculiar capaz de influir en el medio artístico portugués.

Sutilmente, Manuel de Brito ha creado las reglas de ese mercado. Se ha mantenido informado. Ha definido los artistas de la galería [...]. Ha creado cotizaciones estándar para las obras de arte, a partir de la especulación desenfrenada que empezaba a haber. Ha reunido una inmensa colección de obras que no se vendían en las exposiciones, por comprarlas después de que estas hayan encerrado, proporcionando seguridad a los artistas, haciéndolos fieles a la galería, y logrando vender con gran ventaja estas obras más tarde.³⁹¹ (Pena 1994, s/n p.)

No obstante, las actividades comerciales de la Galeria 111 compiten directamente con el creciente número de galerías que se verifica hasta 1974. Repárese que, «en 1973, había en Portugal cerca de treinta galerías comerciales de arte, ubicadas principalmente en Lisboa»³⁹² (Nogueira 2009, 24), entre las cuales se destacaba la actividad de galerías como la S. Mamede, la Dinastia, la Judite Dacruz, la Alvarez, la Quadrante y la Buchholz.

Como refiere Gonçalo Pena (1994, s/n p.) en su texto sobre los mercados de arte en Portugal, la década de los setenta corresponde a una fase en que la 111 es ya una «galería autónoma, con un espacio comercial que defender»³⁹³. Es en este contexto, y colmando sus propósitos comerciales y artísticos, que surgen las primeras ediciones de serigrafía de la 111. La galería empieza a editar la obra serigráfica de artistas con quienes ya trabaja regularmente, promoviendo nombres como Costa Pinheiro, António Palolo, Marcelino Vespeira, Lourdes Castro, Nikias Skapinakis, René Bertholo y Vítor Fortes. Para la estampación de las obras, la Galeria 111 recurre a los talleres especializados, trabajando con serígrafos como António Inverno y Carlos Lacerda. En esta fase de la galería aparecen las primeras serigrafías de António Palolo con bandas rigurosas de colores intensos, descendiendo de un lenguaje pop y minimalista; de Costa Pinheiro se edita un conjunto importante de serigrafías del período *Citymobil*; y Lourdes Castro edita

³⁹⁰ T. O.: «A partir de meados de 1967, a galeria paralelamente ao panorama artístico português, transporta-se, lentamente, em direcção a uma nova fase: o “boom” comercial».

³⁹¹ T. O.: «Subtilmente Manuel de Brito criou as regras desse mercado. Manteve-se informado. Definiu artistas da galeria [...]. Criou cotações “standard” para as obras de arte, a partir da especulação desenfreada que começava a haver. Reuniu um espólio gigantesco de obras que não se vendiam nas exposições, ao comprá-las no encerramento destas, oferecendo segurança aos artistas, tornando-os fiéis à galeria, e podendo vender, com grandes vantagens, esses trabalhos mais tarde».

³⁹² T. O.: «Em 1973, existiriam em Portugal cerca de trinta galerias comerciais, principalmente localizadas em Lisboa [...]».

³⁹³ T. O.: «[...] galeria autónoma, com um espaço comercial a defender [...]».

con la Galería 111 serigrafías sobre películas transparentes de *rodhoid*, obras donde la artista fija las sombras de amigos, de objetos del cotidiano o de plantas. Simultáneamente, con la promoción de serigrafías de estos artistas, la Galería 111, por su ubicación y relación con el centro universitario de Lisboa³⁹⁴, consigue cautivar y fidelizar a un público más joven y con menores capacidades económicas.

La galería intensifica su actividad en las ediciones de serigrafía a partir de 1973, cuando pasa a ser la asociada de la empresa brasileña Kompass. A través de esta cooperación, la Galería 111 y la Kompass pasan a coeditar la obra serigráfica de muchos artistas portugueses que exponían y estaban ya relacionados con la galería. Entre 1973 y 1974 son editadas serigrafías de Ana Vieira, António Charrua, António Mendes, António Palolo, António Sena, Costa Pinheiro, Eduardo Luiz, Eduardo Nery, Espiga Pinto, João Vieira, José Rodrigues, Júlio Pomar, Lourdes Castro, Manuel Baptista, Marcelino Vespiera, Nikias Skapinakis, René Bertholo, Rocha de Sousa y Vítor Fortes, en un total de 19 artistas registrados en la BDSAP con obra editada por la Kompass³⁹⁵.

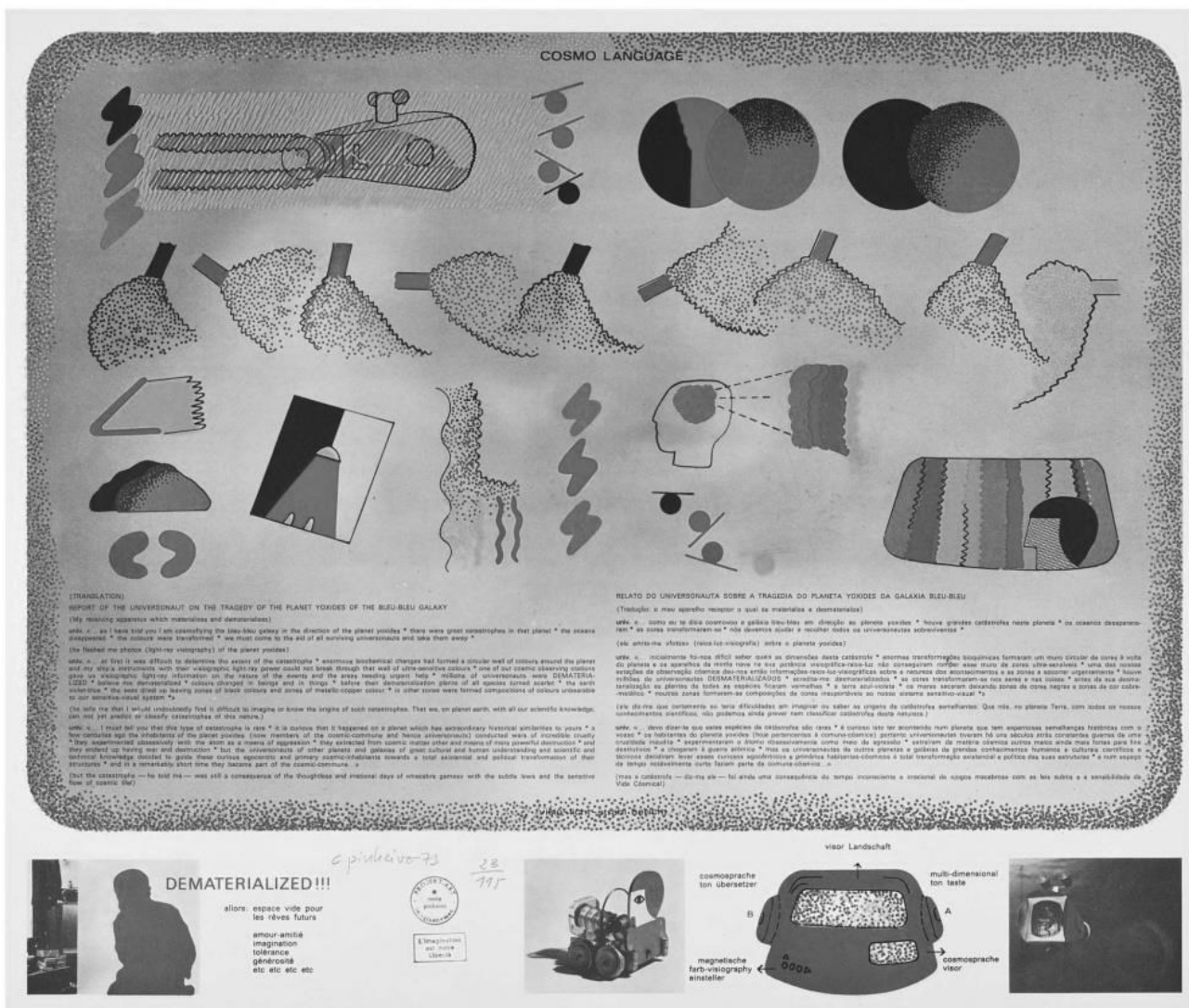
Costa Pinheiro: La serie del *universonauta*

Costa Pinheiro es uno de los primeros artistas en ser editado por la Galería 111, en este período. En la BDSAP están registradas seis obras producidas entre 1969 y 1974 y editadas por la galería —*Projekt-Art: Universonauta* [cospin006], de 1969; *Report of the Universonaut on the planete de la paix and the two moons* [cospin004] y *Cosmo Language* [cospin001], de 1972; *Cosmo Language* [cospin002] y *Report of the Universonaut on the Tragedy of the Planet Yoxides of the Bleu-Bleu Galaxy* [cospin003], de 1973; y *Fernando Pessoa não-ê-le-mesmo* [cospin009], de 1974³⁹⁶—. Además de estas obras, están registradas cinco serigrafías más del artista, dos de las cuales son editadas por la Kompass en 1974 —*Diálogo entre o Universonauta e Costa Pinheiro no seu atelier de Munique em Junho de 1973* [cospin007] y *O universonauta e eu-mesmo no planeta das poeiras cósmicas* [cospin008]—.

³⁹⁴ La Galería 111 es inicialmente una librería —Livraria 111— especializada en libros universitarios, que se convierte en una galería-librería a semejanza de otros espacios expositivos de la época (Adragão 2010, 9).

³⁹⁵ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor* —opción, Kompass—, de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* de la BDSAP.

³⁹⁶ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor* —opción, Galería 111—, de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* de la BDSAP.



55 – Costa Pinheiro, *Cosmo Language*, 1973 [cospin002].

La serie del *universonauta*, que atraviesa prácticamente todo este conjunto de serigrafías, está relacionada con *Citymobil – Arte-Proyecto*. Este período en que Costa Pinheiro deja de pintar, transcurrido entre 1967 y 1975, está integrado en una fase más conceptual y objetual de su recorrido artístico. *Citymobil* crea ambientes conceptuales con una perspectiva utópica y lúdica a través de figuras, maquetas y otros objetos, contruidos con cartón pintado, madera, plástico y metal. Es un «proyecto imaginario donde la ciudad es transformada permanentemente por sus habitantes»³⁹⁷ (R. M. Gonçalves 1991, 104-105). Estas ciudades son realizadas por Costa Pinheiro como si fueran «juguetes de gran tamaño, inspirados por los juguetes populares de madera, tratando de integrar-

³⁹⁷ T. O.: «[...] proyecto imaginário em que a cidade é permanentemente transformada pelos seus habitantes».

los en la vida urbana, contribuyendo así a liberar la imaginación del adulto en su vida cotidiana»³⁹⁸ (R. M. Gonçalves 1991, 90-91).

Las serigrafías de la serie del *universonauta* son presentadas también con un carácter *proyectual*, donde el artista combina elementos gráficos y pictóricos, estampados en serigrafía polícroma, con elementos fotográficos y textos, obtenidos a través de una base en offset, que se repite en muchas de las obras. Costa Pinheiro transporta para las serigrafías las componentes lúdica e irónica que caracterizan las ciudades espaciales en las instalaciones del *Citymobil*.

La serigrafía *Fernando Pessoa não-ê-le-mesmo* [cospin009], editada por la Galería 111, es la única que no pertenece a la serie del *universonauta* y surge ya insertada en la serie *O poeta Fernando Pessoa* (1974-1981). En esta obra Costa Pinheiro hace una «recopilación imaginaria» de los objetos iconográficos que rodean el cotidiano del poeta, como las gafas, el sombrero, o la vista del río Tajo en Lisboa. Es precisamente a partir de esta obra serigráfica, realizada en 1974, y de la serie *O poeta Fernando Pessoa*, que Costa Pinheiro retoma la pintura en 1976.

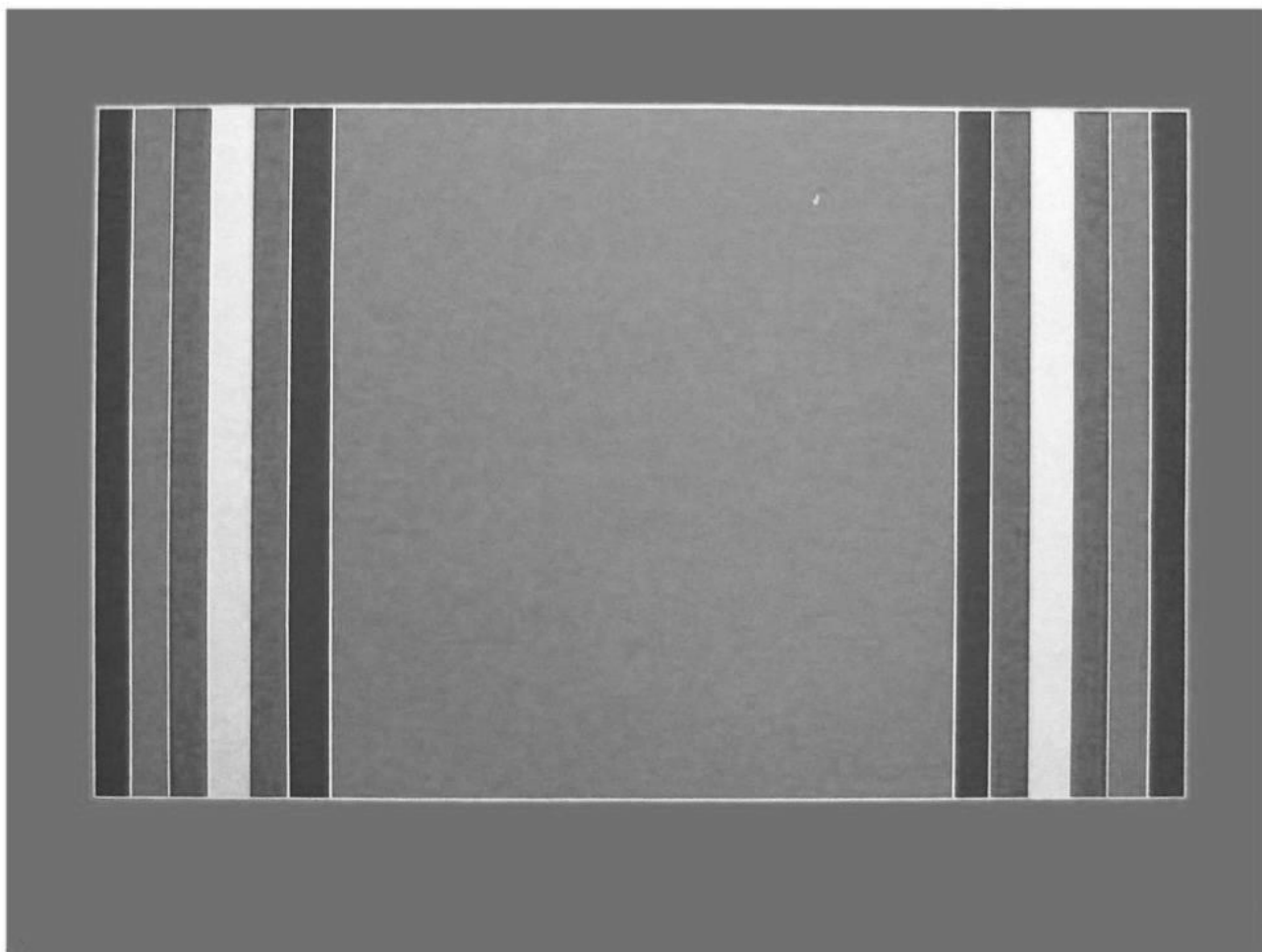
António Palolo: las bandas de color

Del artista António Palolo están registradas nueve serigrafías, todas producidas en los años 70, siete de las cuales son editadas por la Galería 111 y dos por la Kompass —*S/ título* [antpal007], *S/ título* [antpal008] y *S/ título* [antpal009], editadas en 1971; *S/ título* [antpal001], *S/ título* [antpal003], *S/ título* [antpal004] y *S/ título* [antpal005], en 1973; y *S/ título* [antpal002] y *S/ título* [antpal006] editadas también en 1973 por la Kompass³⁹⁹—.

Las serigrafías editadas por la 111 son, en general, producidas en pequeñas tiradas de veinticinco pruebas, con excepción de *S/ título* [antpal003] producida con una tirada de trescientas pruebas, una de las más grandes registradas en la BDSAP. Las dos editadas por la Kompass tienen ambas tiradas de doscientas pruebas.

³⁹⁸ T. O.: «[...] brinquedos de grandes dimensões, inspirados nos populares brinquedos de madeira, procurando integrá-los na vida urbana, assim contribuindo para libertar a imaginação do adulto na sua vida quotidiana».

³⁹⁹ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *António Palolo*—, de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* de la BDSAP. Las serigrafías de António Palolo son visualizadas a partir de las colecciones del MAM y del MACFS y de la CMB.



56 – António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal006].

António Palolo inicia su recorrido artístico precisamente con una exposición individual en la Galería 111, en 1964. Artista autodidacta de espíritu experimentalista, que explora diferentes tendencias artísticas a lo largo de su trayecto, hace repercutir en su obra las influencias pop y minimalistas de los años 70. Como afirma João Pinharanda (1995, 610), «António Palolo (uno de los fenómenos de la explosión del mercado de los años 60 y 70), que en esta década [de los 60] aborda un neodadaísmo rauschenberguiano, concretizará en los años 70 una de las aproximaciones más interesantes a la situación pop y minimalista internacional»⁴⁰⁰.

La obra serigráfica inicial, realizada en 1971, parte de una figuración de cariz pop, evolucionando posteriormente hacia un abstraccionismo minimalista de formas simplificadas en bandas rigurosas de colores, en una preocupación constante con la

⁴⁰⁰ T. O.: «António Palolo (um dos fenómenos da explosão do mercado dos anos 60 e 70), que nesta década aborda um neodadaísmo rauschenberguiano, concretizará nos anos 70 uma das aproximações mais interessantes à situação *pop* e minimalista internacional».

composición y con las tensiones cromáticas. También las bandas de colores planas, sin relieves ni pinceladas, pasan a dominar su pintura, después de un período indefinido entre figuración y abstracción.

Algún tiempo después, esta incertidumbre se supera y las bandas de colores lisos pasan a dominar toda la superficie de los lienzos, convirtiéndose en el elemento estructurante de la pintura de Palolo. Los colores comienzan a organizarse en rayas diagonales, círculos y rectángulos y los signos narrativos sin embargo son abandonados y reemplazados por zonas de tinta dispuestas con precisión.⁴⁰¹ (Frazão 2012, 41)

En *S/ título* [antpal008], estampada por el serígrafo António Inverno⁴⁰², y *S/ título* [antpal009], ambas de 1971, las bandas de color aparecen aún asociadas a una estructura volumétrica, señalando de este modo el final de esta fase transitiva y el paso al período de las rayas que se prolongará hasta 1980.

Algunas de las estampas serigráficas producidas en este período son presentadas en 1971, en Oporto, en la Galeria Zen, junto con acrílicos y gouaches⁴⁰³. A partir de 1973 António Palolo se vale ya de un lenguaje depurado en la construcción de sus serigrafías, en el que la forma y la perspectiva son decisivamente abandonadas y suplantadas por composiciones planas estructuradas a partir de zonas de color bien delimitadas. Es el propio color el que desencadena y determina el ritmo de las composiciones. Las bandas de color suscitan el enfoque en la intensidad y vibración de los diferentes colores y en el espacio por ellos creado.

Las características plásticas inherentes al procedimiento serigráfico se coadunan a las necesidades formales de las composiciones precisas de colores planos, opacos y limpios del artista. El rigor es acentuado a través de una línea blanca que delimita todos los colores, impidiendo, como una frontera, que estos se influencien ópticamente.

⁴⁰¹ T. O.: «Algum tempo depois essa indefinição é superada e as bandas de cores lisas passam a dominar toda a superfície das telas, tornando-se o elemento estruturante da pintura de Palolo. As cores começam a ser organizadas em barras oblíquas, círculos e retângulos e os signos narrativos são entretanto abandonados e substituídos por zonas de tinta organizadas com precisão».

⁴⁰² Obra reproducida en el catálogo *António Inverno: 25 anos de serigrafia* (1996).

⁴⁰³ «En la Zen, Palolo presenta veinticuatro obras, de las cuales catorce son acrílicos sobre lienzo, siete son gouaches y tres son serigrafías». / T. O.: «Na Zen, Palolo apresenta vinte e quatro obras, das quais catorze são acrílicos sobre tela, sete são guaches e três são serigrafias» (Frazão 2012, 58).

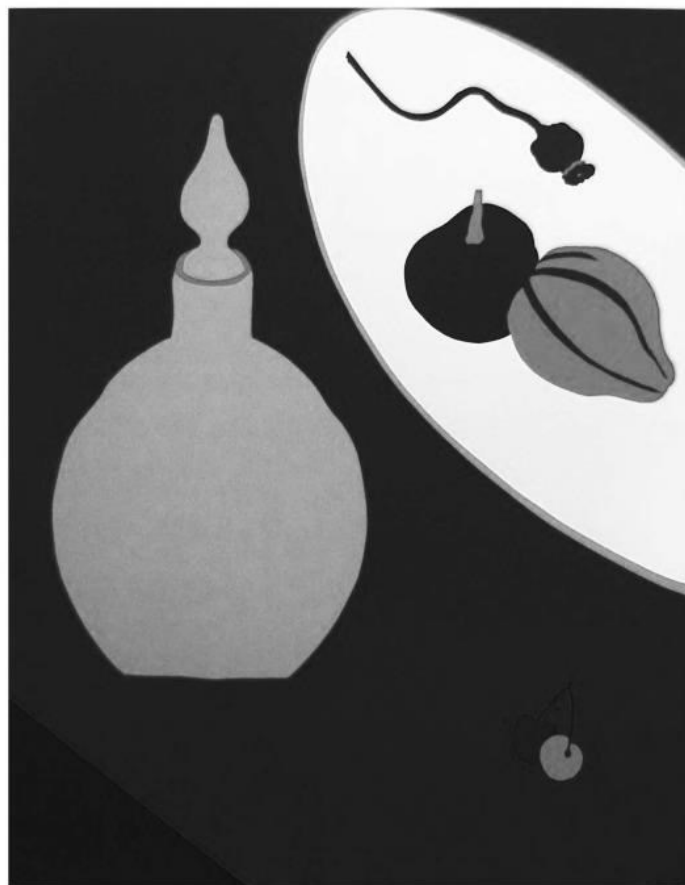
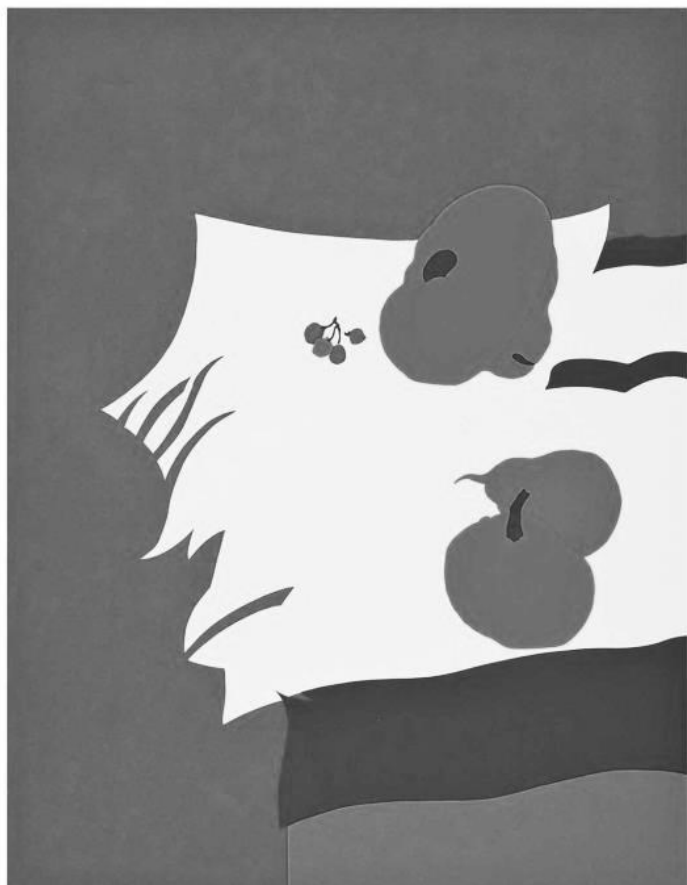
Nikias Skapinakis: La Cesta de Deméter

Otro de los artistas con obra serigráfica editada por la Galería 111 es Nikias Skapinakis. Hay ocho serigrafías del artista registradas en la BDSAP —*S/ título* [nikska001], *Bilha e frutos* [nikska002], *S/ título* [nikska003], *Antúrio* [nikska005], *Antúrio* [nikska006] y *Abóbora* [nikska008], fechadas en 1973; *S/ título* [nikska007], no datada⁴⁰⁴; y *S/ título* [nikska009], de 1974—. De estas obras solamente *Antúrio* [nikska005] y *Abóbora* [nikska008] son ediciones de la Galería 111, con tiradas de cien ejemplares. Las demás, con excepción de *S/ título* [nikska009], son ediciones de la Kompass, producidas con tiradas de doscientas pruebas cada una⁴⁰⁵.

Nikias Skapinakis establece el primer contacto con la serigrafía en 1973, precisamente con una invitación para participar en las ediciones de la Kompass (Skapinakis 2012b). En el mismo año realiza serigrafías para las ediciones de la Galería 111 y, posteriormente, realiza ediciones de autor contactando directamente con el serígrafo Carlos Lacerda. Todas estas obras son pensadas exclusivamente como serigrafías, no existiendo de ninguna otra forma. Para la concepción de las obras el artista realiza previamente gouaches preparatorios a semejanza del proceso que también utiliza en la pintura, aunque utilice una técnica de gouache distinta ya que su aplicación también es diferente. Normalmente existe una preocupación por los colores lisos, recortados, y también una atención en seleccionar una paleta cromática reducida. De acuerdo con el artista, esta atención, en parte, está relacionada con la necesidad de reducir la complejidad del trabajo del impresor, una vez que considera que cuantos menos colores utilice más fácil será estampar y más fiel el resultado con relación a la obra proyectada (Skapinakis 2012b).

⁴⁰⁴ *S/ título* [nikska007] no está datada pero, dado que es una edición de la Kompass, habría sido producida en 1973 o en los primeros meses de 1974.

⁴⁰⁵ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Nikias Skapinakis*—, de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* de la BDSAP. Las serigrafías de Nikias Skapinakis son visualizadas a partir de las colecciones del CAMFCG, del MAM, del MACFS y de la CMB.



57 – Nikias Skapinakis, *S/ título*, 1973 [nikska003]; Nikias Skapinakis, *S/ título*, s. d. [nikska007].

Este conjunto de serigrafías, todas estampadas con cuatro tintas, corresponde a una serie de *naturezas-mortas* —con excepción de *S/ título* [nikska009], un desnudo femenino concebido con tres colores—. Observando las serigrafías, se verifica que el blanco del soporte de papel entra en las composiciones como un color más, delimitando la forma de algunos elementos en contraste con los fondos colorados y estampados. Nikias Skapinakis se vale de una figuración depurada de formas recortadas a través de un cromatismo intenso, vibrante, recurriendo muchas veces a los colores primarios. Para el artista la idea de recorte y de póster, muy presente en las estampas serigráficas, también caracteriza su pintura de la década de los setenta.

El final de los años 60 y de los años 70 divergieron a través del recorte que caracterizó tanto las intenciones figurativas, que llevaron a la omnipresencia del póster, como las intenciones tendencialmente abstractas; los retratos colectivos «melancólicos», los «camino de la libertad» y las «Metamorfosis de Zeus», en un caso, y los paisajes objetos aislados sobre el fondo blanco, en otro caso, fueron marcados simultáneamente por este recorte, simulado en los colores lisos de la

pintura al óleo o simplemente recortados con las tijeras en los gouaches.⁴⁰⁶ (Skapinakis 1998, s/n p.)

Aunque estas obras serigráficas aparezcan durante el primer período a que Nikias Skapinakis llama de *Parafigurativo*, iniciado en los últimos años de la década de los sesenta⁴⁰⁷, se encuadran en las series figurativas que el artista desarrolla a lo largo de los años 70, específicamente en la serie pictórica *Cesta de Deméter*. Los frutos y otros elementos que figuran en las serigrafías,

son obtenidos de bodegones más antiguos —granadas, calabazas, porongos— ampliados para demostrar la abundancia y la carnalidad de sus formas y aislados e imponderables en el cuadro. La noción de un espacio donde los frutos flotaban contrarió el espacio concentrado que la serie anterior había desarrollado [...].⁴⁰⁸ (Skapinakis 2000, 211)

El color dispuesto en «grandes planos lisos» (Skapinakis 2000, 210), de contornos recortados —que caracteriza de forma idéntica las distintas fases figurativas de este período— es muy acentuado en la obra serigráfica, Nikias Skapinakis incluso refiere que en la serigrafía «las potencialidades del color han sido decididamente aprovechadas», y que, «en general, ha utilizado la simulación del recorte y el recuerdo de la impresión litográfica en la definición de los paisajes, bodegones e ilustraciones»⁴⁰⁹ (Skapinakis 2009, s/n p.).

⁴⁰⁶ T. O.: «Os finais dos anos 60 e os anos 70 divergiram através do recorte que caracterizou quer as intenções figurativas, que provocaram a omnipresença do poster, quer as intenções abstractizantes; os “melancólicos” retratos colectivos, os “caminhos da liberdade” e as “Metamorfoses de Zeus”, num caso, e as paisagens objectos isoladas no fundo branco, no outro, foram simultaneamente marcados por esse recorte, simulado nos óleos de cores lisas ou simplesmente efectivados à tesoura, nos guaches».

⁴⁰⁷ El segundo período *Parafigurativo* de Nikias Skapinakis surge ya en mediados de los años 80, con la serie de paisajes *Vale dos Reis*, de la cual también forman parte tres serigrafías. «Los paisajes del “Vale dos Reis”, y las obras que les siguieron, están todavía unidos por una referencia esencial. Aunque sean paisajes que no existen y el sentido abstracto que les preside sea asaz evidente en el tratamiento de la materia y en la definición del espacio, están penetrados, por lo que me doy cuenta, por un sentido del real que les impide actuar como pinturas abstractas»/ T. O.: «As paisagens de «Vale dos Reis», e as obras que se lhe seguiram, estão porém ligadas por uma referência essencial. Embora se trate de paisagens que não existem e o sentido abstrato que lhes preside seja assaz evidente no tratamento da matéria e na definição do espaço, elas estão penetradas, tanto quanto me apercebo, de um sentido do real que as impede de se comportarem como pinturas abstractas» (Skapinakis 2012a, s/n p.).

⁴⁰⁸ T. O.: «[...] são recolhidos de naturezas mortas mais antigas — romãs, abóboras, cabasças — ampliados para evidenciarem a abundância e a carnalidade das suas formas e isolados e imponderáveis no quadro. A noção de um espaço onde os frutos flutuavam contrariou o espaço concentracionário que as séries anteriores tinham desenvolvido [...]».

⁴⁰⁹ T. O.: «As potencialidades da cor foram decididamente aproveitadas [...] de uma forma geral, usou a simulação do recorte e a recordação da impressão litográfica na definição de paisagens, naturezas mortas e ilustrações».

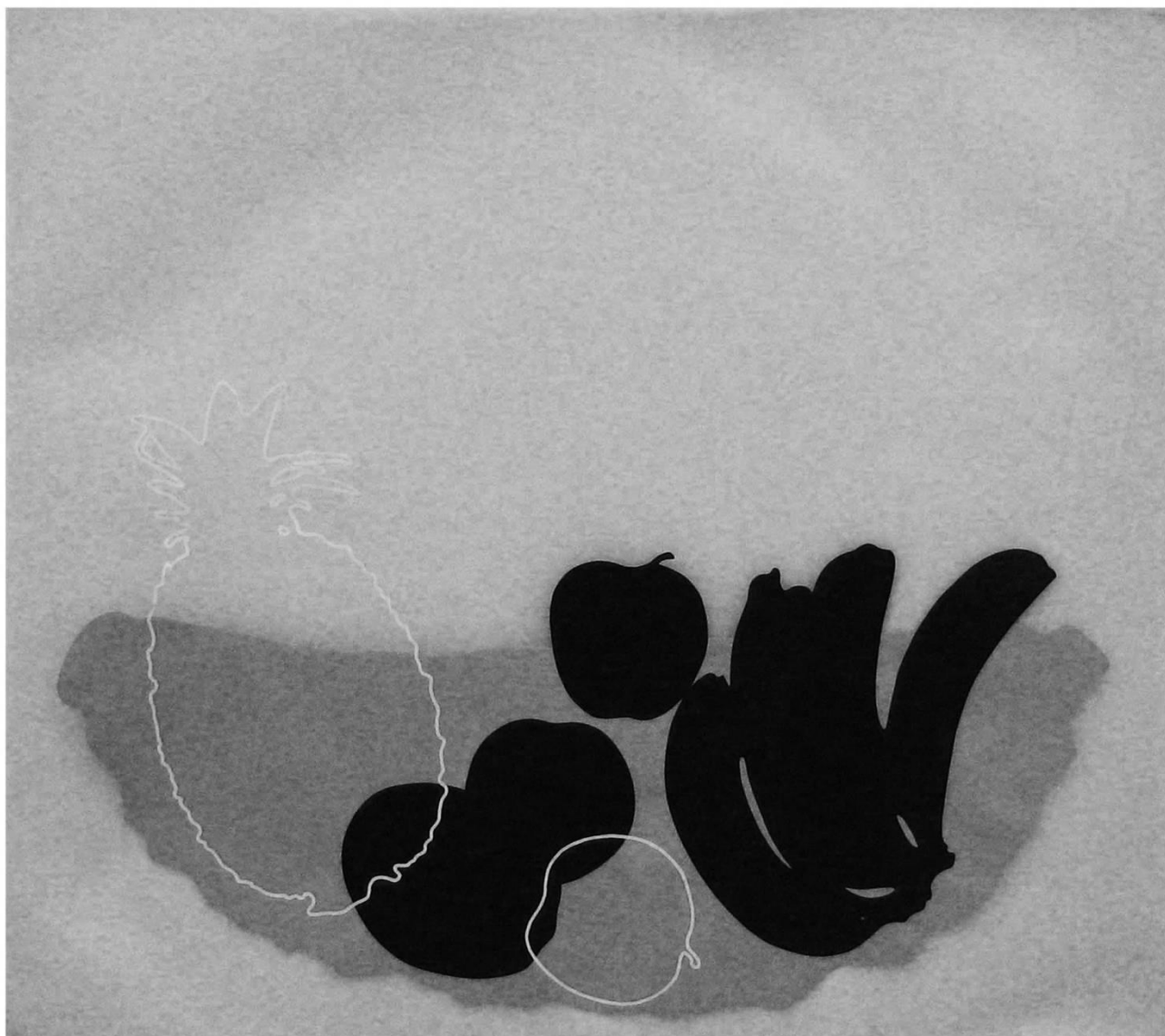
La obra serigráfica de Nikias Skapinakis no surge de forma autónoma, sino de una relación de dependencia con la pintura. Incluso, según el artista, la serigrafía cuestiona y pone a prueba la obra única a través del múltiple y de la reproductibilidad: «en última instancia, las serigrafías representarán no sólo una especie de confirmación, sino una divulgación de las imágenes que la pintura retenía», puesto que, con las largas tiradas «la impresión múltiple serigráfica violenta, aparentemente, esta noción de ejemplar único que la pintura enfatiza»⁴¹⁰ (Skapinakis 2009, s/n p.).

Lourdes Castro: las serigrafías sobre *rodhoid*

De Lourdes Castro están registradas en la BDSAP cuatro serigrafías editadas por la Galería 111, todas datadas en 1970 y con tiradas de cien pruebas —*S/ título* [loucas004], *S/ título* [loucas005], *S/ título* [loucas011] y *Sombra de Dália* [loucas012]—, y todas realizadas sobre películas de *rodhoid* transparentes y coloradas. Normalmente, Lourdes Castro aplica las capas de tinta en la cara trasera del *rodhoid*, quedando visible al observador la cara delantera e inmaculada de la película, que, a su vez, condiciona y determina la precepción de las formas estampadas y de los valores cromáticos de la obra. Estas serigrafías construidas gracias a la investigación de Lourdes Castro sobre las sombras niegan, claramente, el lado oscuro de la sombra; aquí la sombra nace de una exposición a la luz y se trasfigura en manchas y en planos de colores luminosos.

Además de estas cuatro obras, están registradas en la BDSAP dos serigrafías más efectuadas sobre *rodhoid*: *Sombra proyectada de Arroyo*, 1971 [loucas001] y *S/ título*, s. d. [loucas009]. El *rodhoid*, así como el plexiglás (otro material transparente utilizado por la artista también para la estampación serigráfica), conceden a sus sombras una inmaterialidad, una levedad y luminosidad que otros soportes, como el papel o el lienzo, no concederían. Sobre las aportaciones de estos materiales a la obra de Lourdes Castro, António Rodrigues escribe:

⁴¹⁰ T. O.: «Em última análise, as serigrafias representaram não só uma espécie de confirmação mas uma divulgação das imagens que a pintura retinha [...] a impressão do múltiplo serigráfico violenta, aparentemente, essa noção de exemplar único que o quadro sublinha».



58 – Lourdes Castro, *S/ título*, 1970 [loucas005].

Se trata de un trabajo sobre el contorno diurno de la sombra, que los colores fluorescentes de los plexiglás, verde, naranja o color rosa pronto afirman en formas cerca de la claridad y de la ligereza de las formas *matisseanas*. La sombra como manifestación inquietante de la vida o de la «presencia de la ausencia».⁴¹¹ (Rodrigues 1994, s/n p.)

En la serie de retratos, Lourdes de Castro sigue su investigación sobre la sombra. En ella representa personas amigas registrando el contorno de su sombra, captando solamente lo esencial de las figuras: «En las *Sombras projectadas*, las actitudes de los

⁴¹¹ T. O.: «Trata-se de um trabalho sobre o contorno diurno da sombra, que as cores fluorescentes dos plexiglas, verde, laranja ou cor-de-rosa, querem logo afirmar em formas próximas da claridade e da ligeireza das formas matisseanas. Sombra como manifestação inquietante de vida ou da “presença da ausência” [...]».

retratados son momentáneas y graciosamente no retóricas, donde Castro conserva de la figura solo lo suficiente para dar expresión al contorno»⁴¹² (Brett 2010, 22). *Sombra proyectada de Arroyo* [loucas001] y *S/ título* [loucas004], realizadas sobre *rodhoid*, hacen reflexionar sobre los conceptos de retrato y de representación. En estas obras el simple contorno de las sombras parece ser suficiente para inscribir la presencia de las personas retratadas, y al mismo tiempo parece fijar su ausencia. Como menciona Guy Brett (2010, 21), «prescindiendo del lienzo, eligiendo materiales transparentes, translúcidos o revestidos de color, Castro ha reinventado el retrato en cuanto sombra, un trazo inmaterial, fugaz y liberado de toda la prodigiosidad»⁴¹³.

Las serigrafías *S/ título* [loucas006] y *S/ título* [loucas007] son ambas editada por la Kompass, en 1973, con tiradas de doscientas pruebas, la primera estampada con cinco colores y la segunda con tres colores. La serigrafía *S/ título* [loucas007] retoma el retrato captado a partir de sombras proyectadas. En esta obra la sombra se consigue a través de un contorno delineado de las figuras representadas. El trazado sutil y fino, en dos colores, estampado sobre un fondo también en serigrafía, fija dos momentos distintos, dos instantes en el tiempo. Su estructura abierta invalida las nociones tradicionales de fondo/figura y de espacio exterior/interior asociadas al retrato.

La composición de la estampa *S/ título* [loucas006] aparece proyectada por medio de un dibujo, con el título *Sombra proyectada de um saco de compras*⁴¹⁴, de 1966, utilizado para idealizar la construcción de un objeto tridimensionalmente en plexiglás (a semejanza del estudio para la *Sombra proyectada de uma mala*, de 1965). Esta serigrafía parte, una vez más, de la investigación que Lourdes Castro efectúa en torno de la sombra de objetos del cotidiano, en este caso, una bolsa de la compra con varios productos alimenticios (en el dibujo se puede leer, «huevos», «espaguetis», «leche», etc). Las sombras proyectas, generadas por la intercalación de las diversas capas transparentes de plexiglás, en las *assemblages*, son reconstituidas en esta obra a través de capas superpuestas de tintas muy transparentes. El recorte y la forma asumidos por cada color determinan e identifican la sombra de cada volumen. Lourdes Castro desdobra los tres colores estampados a través de ese juego de superposición de las capas.

⁴¹² T. O.: «Nas *Sombras Projectadas*, as atitudes dos retratados são momentâneas e graciosamente não retóricas, sendo que Castro retém da figura apenas o necessário para conferir expressão ao contorno».

⁴¹³ T. O.: «Prescindiendo da tela, optando por materiais transparentes, translúcidos ou cobertos de cor, Castro reinventou o retrato enquanto sombra, um traço imaterial de pessoas, fugaz y liberto de toda a portentosidade».

⁴¹⁴ *Sombra proyectada de um saco de compras*, dibujo a lápiz sobre papel, 1966, reproducido en el catálogo *KWY: Paris 1958-1968* (2001, 194).

4.2.5.2 Kompass: la masificación de la serigrafía

La Kompass en Portugal surge de la voluntad de la empresa Kompass-Geradora de Arte (KGA), originaria del Brasil, de implementar una empresa asociada, creyendo que existía en territorio portugués un mercado para la comercialización del múltiplo artístico y para su masificación.

Conforme se puede leer en los títulos de diversos periódicos de diciembre de 1973 —como en el *Expresso* (29-12-1973), el *Diário Popular* (22-12-1973) y el *Diário de Notícias* (23-12-1973)—, la Kompass-Portugal Geradora de Arte, SARL (KPGA) se constituye en Portugal como una sociedad con el propósito de lanzar en Europa una nueva tecnología de divulgación de arte para las grandes masas de población, «con el objetivo de promover, en nuestro país y en el extranjero, la actividad editorial y la comercialización de obras de arte, por el proceso de serigrafía»⁴¹⁵ (*Diário Popular* 1973). La Kompass tiene como socios fundadores las empresas Compave-Sociedade de Compra, Administração e Venda de Propriedades; la Planco-Comércio Internacional; la Soltroia-Sociedade Imobiliária de Urbanização e Turismo de Tróia; la Sociedade Turística de Ponta do Adoxe; la Pril-Relações Públicas Lda.; la KGA de São Paulo (Brasil); Mário Pais de Sousa; el arquitecto Conceição e Silva; y Manuel de Brito (de la Galeria 111).

La KPGA inicia su actividad, jurídicamente, el día 3 de diciembre de 1973, con el propósito de «generar, desarrollar y comercializar ediciones numeradas, exclusivas y de los mejores artistas contemporáneos internacionales, principalmente mediante la técnica de la serigrafía»⁴¹⁶ (Kompass [1973]a). La Kompass pretende llevar el arte hacia el gran consumo a través del múltiplo, esta premisa parte del presupuesto de que «en el arte creado y reproducido en un número limitado, con tiradas numeradas y firmadas por el artista, cada pieza tendrá un costo diluido por un mayor número de consumidores, dando oportunidad a la multiplicación de los núcleos de absorción del arte»⁴¹⁷ (Kompass [1973]a).

⁴¹⁵ T. O.: «Com o objectivo de promover, no nosso país e no estrangeiro, a actividade editorial e a comercialização de obras de arte, pelo processo de serigrafia».

⁴¹⁶ T. O.: «Gerar, desenvolver e comercializar edições numeradas, exclusivas e dos melhores artistas contemporâneos internacionais, usando principalmente a técnica da serigrafia».

⁴¹⁷ T. O.: «Na arte criada e reproduzida em números limitados, com tiragens numeradas e assinadas pelo artista, cada peça terá um custo diluído por um número maior de consumidores, dando chance à multiplicação dos núcleos de absorção da arte».

La Galería 111, en la persona de Manuel de Brito, se responsabiliza de las opciones artísticas, por establecer contacto con los artistas y elegir los nombres y aquellos que pasarían a trabajar con la Kompass.

Según información de Arlete Alves da Silva (2012), directora de la Galería 111, la Kompass disponía de una galería en la Av. Columbano Bordalo Pinheiro, en Lisboa⁴¹⁸. El espacio es inaugurado con una exposición de sus primeras ediciones de serigrafías de artistas portugueses y brasileños. En el *Catálogo número um (provisório)*, de 29 de marzo de 1974, referente a la exposición, la Kompass expresa sus intenciones de «contribuir a una mayor difusión del arte contemporáneo»⁴¹⁹ y de no limitar a la serigrafía su propósito de divulgación de múltiples de arte. Los artistas portugueses representados en el catálogo son António Mendes, António Palolo, António Sena, Charrua, Espiga Pinto, José Rodrigues, Lourdes Castro, Manuel Baptista, Nikias Skapinakis, Vespeira, Vítor Fortes, Eduardo Nery, João Vieira; con un total de veinticuatro serigrafías, además de las cincuenta y cinco serigrafías de los artistas brasileños.

De acuerdo con algunos documentos y correspondencia tratada entre la KGA en Brasil y Manuel de Brito⁴²⁰, en cuanto a la formación de la empresa en Portugal, queda establecido que las ediciones de la Kompass son coediciones KPGA y KGA. De las obras editadas por esta colaboración, están registradas cincuenta y tres serigrafías en la BDSAP⁴²¹:

Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie002]
Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie004]
António Charrua, *Ana Base*, 1974 [antcha001]
António Charrua, *S/ título*, s. d. [antcha002]

⁴¹⁸ En Brasil el espacio de la Kompass-Galería de Arte, dirigido por el crítico de arte Harry Laus (Laus 2015), es inaugurado en São Paulo, en la Av. 9 de Julho 4024, con una muestra individual de Darcy Penteado y con una exposición colectiva exclusivamente de serigrafía, conforme se puede leer en un artículo de un periódico de São Paulo, con el título «Kompass: uma nova e moderna galeria», de 10-23 enero de 1974.

⁴¹⁹ T. O.: «[...] contribuir para uma maior divulgação da arte contemporânea».

⁴²⁰ De los documentos relativos a la Kompass, y facilitados por la Galería 111, forman parte recortes de periódicos con artículos sobre la KPGA y la KGA; una carta que establece el primer contacto entre São Paulo y la 111, datada en 15 de junio de 1973; una carta con la relación de obras enviadas de Brasil a Portugal, referente a las ediciones de serigrafías de artistas portugueses, datada en 30 de enero de 1974; el folleto del *Catálogo número um (provisório)*, datado en 29 de marzo de 1974; un documento sobre la estrategia de planteamiento y lanzamiento de la empresa en Portugal; un documento con los estatutos de la empresa con información sobre la filosofía de la empresa, sus políticas comerciales y la relación Brasil/Portugal; y un informe con la relación de serigrafías enviadas a la Galería 111, de 24 de julio de 1975.

⁴²¹ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor* —opción, Kompass—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Estas obras son visualizadas a partir de las colecciones del CAMFCG, del MACFS, del MAM, de la CMB y de la colección privada de Eduardo Nery.

António Charrua, *S/ título*, s. d. [antcha003]
 António Mendes, *S/ título*, s. d. [antmen001]
 António Mendes, *S/ título*, s. d. [antmen002]
 António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal002]
 António Palolo, *S/ título*, 1973 [antpal006]
 António Sena, *S/ título*, 1974 [antsen002]
 António Sena, *Love*, 1974 [antsen003]
 Costa Pinheiro, *Diálogo entre o Universonauta e Costa Pinheiro no seu atelier de Munique em Junho de 1973*, 1974 [cospin007]
 Costa Pinheiro, *L'universonaut et moi-même sur la planète des poussières cosmiques/ O universonauta e eu-mesmo no planeta das poeiras cósmicas*, 1974 [cospin008]
 Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului001]
 Eduardo Luiz, *Cortinado*, 1974 [edului002]
 Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului003]
 Eduardo Luiz, *Clepsidra*, 1974 [edului004]
 Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului005]
 Eduardo Nery, *Aparição*, 1973 [eduner005]
 Eduardo Nery, *Tempo petrificado II*, 1973 [eduner009]
 Espiga Pinto, *Oval interceptada*, 1973 [esppin001]
 Espiga Pinto, *Sétimo espaço*, 1973 [esppin002]
 Henrique Manuel, *S/ título*, 1973 [henman001]
 João Vieira, *S/ título*, 1974 [joavie001]
 João Vieira, *S/ título*, 1974 [joavie002]
 José Rodrigues, *S/ título*, s. d. [josrod001]
 José Rodrigues, *S/ título*, 1974 [josrod002]
 José Rodrigues, *S/ título*, s. d. [josrod003]
 José Rodrigues, *S/ título*, s. d. [josrod004]
 Júlio Pomar, *Retrato de Abril*, 1974 [julpom001]
 Júlio Pomar, *D'un point à l'autre*, 1974 [julpom002]
 Júlio Pomar, *S/ título*, 1974 [julpom005]
 Júlio Pomar, *S/ título*, 1974 [julpom007]
 Lourdes Castro, *S/ título*, 1973 [loucas006]
 Lourdes Castro, *S/ título*, 1973 [loucas007]
 Lourdes Castro, *S/ título*, s. d. [loucas013]
 Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap001]
 Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap002]
 Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap003]
 Marcelino Vespiera, *Bioib IV*, s. d. [marves001]
 Marcelino Vespiera, *Bioib II*, s. d. [marves002]
 Marcelino Vespiera, *Bioib I*, s. d. [marves003]
 Marcelino Vespiera, *Bioib V*, s. d. [marves005]
 Nikias Skapinakis, *S/ título*, 1973 [nikska001]
 Nikias Skapinakis, *Bilha e frutos*, 1973 [nikska002]
 Nikias Skapinakis, *S/ título*, 1973 [nikska003]
 Nikias Skapinakis, *Antúrio*, 1973 [nikska006]
 Nikias Skapinakis, *S/ título*, s. d. [nikska007]
 René Bertholo, *Les moutons*, 1973 [renber002]
 Rocha de Sousa, *S/ título*, 1974 [rocsou002]
 Rocha de Sousa, *S/ título*, 1974 [rocsou003]
 Vítor Fortes, *S/ título*, 1974 [vitfor003]
 Vítor Fortes, *S/ título*, s. d. [vitfor004]

En conformidad con los criterios establecidos entre la KPGA y la KGA, como lo testimonian algunos documentos de la Kompass y también algunos artistas como Eduardo Nery y Espiga Pinto, parte de estas obras de los artistas portugueses es estampada en Brasil. En un informe con la «Lista de serigrafías enviadas a la Galeria 111 (en sustitución de las [serigrafías] enviadas por esta a la KGA-Brasil)» y con la «Lista de “H.C.”»⁴²² llevadas por Sr. Manuel de Brito»⁴²³, fechado el 24 de julio de 1975, se puede ver una vasta lista de las obras que son estampadas en Brasil donde figuran prácticamente todos los artistas arriba mencionados. De igual modo, una carta enviada de São Paulo, en 30 de enero de 1974, dirigida a Manuel de Brito, confirma lo mismo, al dar cuenta de las obras de artistas portugueses enviadas hasta ese momento y al referir algunos problemas ocurridos con la estampación de las obras. Sobre este asunto también Eduardo Nery comenta que sus serigrafías editadas por la Kompass han sido todas estampadas en Brasil (Nery 2008).

Sin embargo, no todas las serigrafías de los artistas portugueses editados por la Kompass se estampan en Brasil, también lo hacen en Portugal y son remitidas a Brasil posteriormente. De una carta enviada desde Lisboa, el 9 de diciembre de 1974, se desprende que, por un lado, venía para Portugal «1/3 de cada edición de los artistas brasileños», por otro, era enviado para São Paulo, «al precio de almacén, 70 de cada una de las nuevas ediciones de 200 serigrafías» impresas en Portugal⁴²⁴.

A pesar de todo el planteamiento, las estrategias dinámicas, las distintas empresas vinculadas y los artistas contribuyentes, la Kompass no tiene éxito suficiente en Portugal y entra en quiebra muy rápidamente, ya durante el año 1974, poco después de la revolución del *25 de Abril*. Después del apogeo de los mercados de arte en Portugal, que duraba ya seis años —coincidiendo con el período *marcelista* de 1968 a 1974—, el derrumbe abrupto aniquila el creciente número de galerías de arte que proliferaba en los principales centros urbanos del país: «de hecho, con el *25 de Abril* de 1974 las compras caen abruptamente»⁴²⁵ (Carlos 1995, 638).

⁴²² *Hors Commerce* (fuera de comercio).

⁴²³ T. O.: «Relação das serigrafias remetidas à galeria 111 (em substituição das por esta enviadas à KGA-Brasil)»; «Relação das “H.C.” levadas pelo Sr. Manuel de Brito».

⁴²⁴ T. O.: «1/3 de cada edição de artistas brasileiros»; «ao preço de armazém, 70 de cada uma das novas edições de 200 serigrafias».

⁴²⁵ T. O.: «De facto, com o 25 de Abril de 1974, as compras caem a pique».

Eduardo Luiz: el *trompe l'oeil* en la representación

En la BDSAP están registradas cinco serigrafías del artista Eduardo Luiz editadas por la Kompass, todas fechadas en 1974 y estampadas con cuatro o cinco tintas, en tiradas de doscientas pruebas —*S/ título* [edului001], *Cortinado* [edului002], *S/ título* [edului003], *Clepsidra* [edului004] y *S/ título* [edului005]—.

En estas serigrafías la vibración cromática resulta del contraste entre colores saturados con zonas estampadas en negro u otros colores oscuros, como el verde o el azul, y donde el blanco solo ocasionalmente aparece. El color negro asume así un lugar de vacío que destaca otros elementos. El negro es una presencia constante en la obra de Eduardo Luiz, su significación surge a partir de las pinturas iniciadas a medianos de la década de los sesenta con la serie *Ardósias* (Pizarras).

No solo el color surge con esta doble acepción plástica/simbólica, otros elementos de la composición participan de esta dualidad, como es el caso de la clepsidra o de las cintas en *S/ título* [edului003]. Sobre la simbología asociada a las cintas Eduardo Luiz aclara:

Recuerdo haber visto en la ópera china juegos de cintas y banderas. Ellas podrían representar el viento, el mar, el movimiento, la ondulación y así tener un sentido ritual. Pero he visto los mismos juegos en el circo, ahí fuera de un código determinado. Son entonces elementos de puro virtuosismo acrobático. Creo que mi pintura está entre las dos cosas.⁴²⁶ (Luiz 1973, 11).

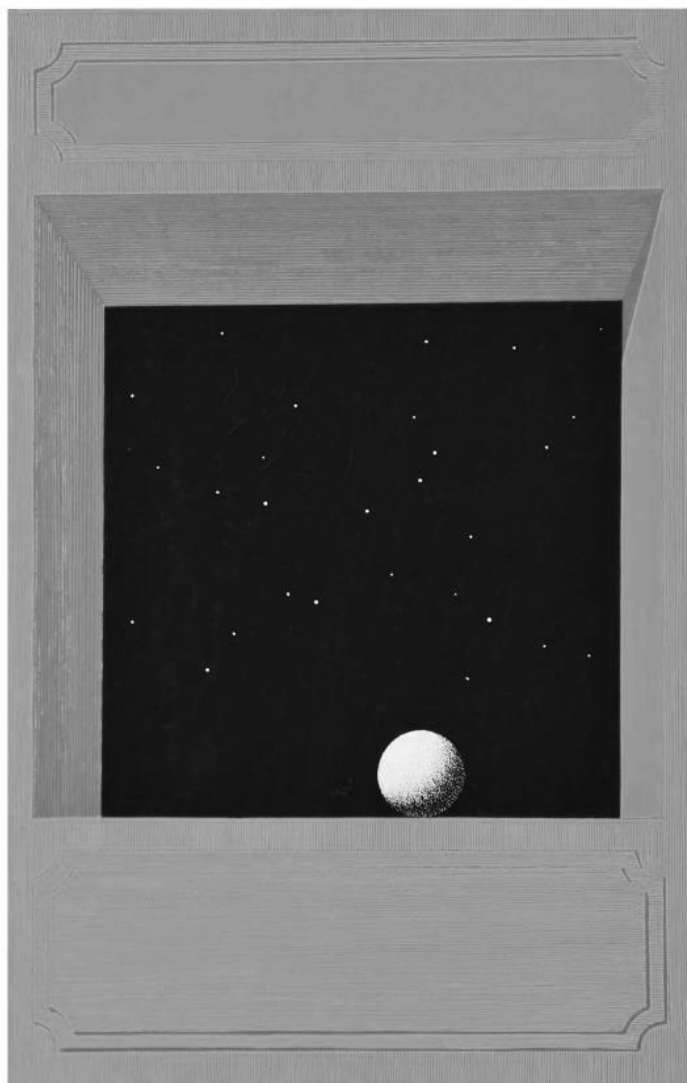
Recurriendo a una figuración muy propia, «explorando un universo erótico surrealizante»⁴²⁷ (França 2009, 275), que de forma cuidada e irónica mezcla el sueño y la realidad, Eduardo Luiz, «oponiéndose siempre al abstraccionismo, solo reconoce la necesidad de abandonar el espacio naturalista»⁴²⁸ (R. M. Gonçalves 1991, 91). Utilizando el *trompe l'oeil* en la representación, el artista exige una atención redoblada por parte del observador. Conforme Rui Mário Gonçalves (1991, 91), «una necesidad muy íntima lleva a Eduardo Luiz a utilizar una técnica meticulosa de “trompe l'oeil”, retomando prácticas de su primera adolescencia»⁴²⁹.

⁴²⁶ T. O.: «Lembro-me de ter visto na ópera chinesa jogos de fitas e bandeiras. Elas podiam aí representar o vento, o mar, o movimento, a ondulação e possuir assim um sentido ritual. Mas vi os mesmos jogos no circo, já fora de um código determinado. São então elementos de pura virtuosidade acrobática. Penso que a minha pintura está entre as duas coisas».

⁴²⁷ T. O.: «[...] explorando um universo erótico surrealizante».

⁴²⁸ T. O.: «Opondo-se sempre ao abstraccionismo, reconhece apenas a necessidade de abandonar o espaço naturalístico».

⁴²⁹ T. O.: «[...] uma necessidade muito íntima leva Eduardo Luís a utilizar uma meticulosa técnica de «trompe l'oeil», reatando práticas da sua primeira adolescência».



59 – Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului003]; Eduardo Luiz, *S/ título*, 1974 [edului005].

Eduardo Luiz utiliza una figuración irónica y meticulosa, muy atenta a los aspectos compositivos, donde los elementos representados contrarían constantemente las sugerencias que inicialmente parecían hacer: unos senos que al fin también trazan el contorno de un reloj de arena, en *Clepsidra* [edului004]; un planeta que tal vez sea solo una esfera, en *S/ título* [edului005]; un recorte de un paisaje que al fin es un cuerpo de mujer desnudo, en *S/ título* [edului003]; o la cortina que la mirada del observador no puede evitar abrir y cerrar constantemente, en *Cortinado* [edului002]. Como refiere Maria Soares, el *trompe l'oeil*, en la percepción, inquieta al observador y genera la necesidad de remirar la obra:

Como consecuencia, la inestabilidad y el malestar del observador ante esa contradicción dirige su atención a la percepción de los elementos de la imagen, de los espacios, identificando y decodificando los que son más o menos intensamente inductores de las experiencias perceptivas.⁴³⁰ (Soares 2004, 117)

La serigrafía *S/ título* [edului001] está basada en la pintura del artista *A mulher e o lobo*, de 1971. Aquí el lobo es sustituido por un pájaro, pero mantiene la narrativa de la mujer que huye desesperada de la fiera a lo largo de la orilla de un lago. Eduardo Luiz, en la serigrafía, a través de la hendidura no estampada que atraviesa la composición, provoca la misma sensación de extrañeza encontrada en la observación del cuadro. Una vez más explota la precepción *trompe l'oeil* para provocar un movimiento da mirada entre la narrativa (el contenido) y la superficie estampada. Esto se debe a que, «el impacto visual de la hendidura se superpone completamente a la lectura del agua y de los reflejos de los árboles»⁴³¹ (Soares 2004, 118). Consecuentemente, «la mirada se mueve de un plano de profundidad hacia un plano bidimensional y se olvida momentáneamente de la narración. Pasa a interesarse por la causa de la fuerza de esta línea, por el espacio que ella ocupa, por los aspectos estrictamente pictóricos. Salta de un plano al otro»⁴³² (Soares 2004, 118).

Júlio Pomar: la temática de *Eros*

Además de las cuatro serigrafías de Júlio Pomar editadas por la Kompass, otras tres serigrafías del artista están registradas en la BDSAP, dos de las cuales son editadas, en París, por La Différence⁴³³. Júlio Pomar en su obra pictórica trabaja mucho con series temáticas, y su obra gráfica también sigue esas mismas fases. Estas serigrafías, todas datadas en 1974, realizadas con colores intensos y saturados, siguen la temática de *Eros*, investigando el cuerpo femenino y la sexualidad. La temática de *Eros* tiene inicio con las serigrafías de gran formato editadas por Kami Masrour (R. M. Gonçalves 1999, 15), y

⁴³⁰ T. O.: «Como consequência, a instabilidade e desconforto do observador perante essa contradição direcciona a sua atenção para a percepção dos elementos da imagem, dos espaços, identificando e decodificando os que são mais ou menos intensamente indutores das experiências perceptivas».

⁴³¹ T. O.: «O impacto visual da fenda sobrepõe-se completamente à leitura da água e dos reflexos das árvores».

⁴³² T. O.: «O olhar movimenta-se de um plano de profundidade para um plano bidimensional e esquece-se momentaneamente da narrativa. Passa a interessar-se pela razão da força desta linha, pelo espaço em que ela se coloca, pelos aspectos estritamente pictóricos. Salta de um plano para o outro».

⁴³³ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Júlio Pomar*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Las obras de Júlio Pomar son visualizadas en las colecciones del MACFS, del MAM y en la CMB.

están claramente relacionadas con la pintura del mismo período. De este modo, estas serigrafías también acompañan la tendencia —que se manifiesta a mediados de los años 60, cuando Júlio Pomar pasa a utilizar acrílico en sus pinturas— que se caracteriza por «una creciente nitidez del recorte de las formas y zonas anchas de color plano»⁴³⁴ (Cudell 2013, 5). Las formas de perfiles recortados son también fragmentadas y representadas como parte de una simbología, irreconocible en la primera mirada, pero que se va desvendando poco a poco al observado. Júlio Pomar procuraba «el dibujo exacto, la forma nítida, los planos de color liso y saturado, la ejecución lo más anónima posible»⁴³⁵ (J. Pomar 2001, 105). Los procesos mecánicos y la reproductibilidad de la serigrafía, estampada en grandes planos de colores opacos y vibrantes, responde a esta necesidad.

La fuerte acentuación del erotismo y la componente sexual está claramente presente en estas serigrafías a través de fragmentos de cuerpos y de elementos que remeten a signos de *Eros*, como vulvas, falos y senos. Las siluetas muchas veces son asumidas por el blanco del propio papel surgiendo recortadas en las manchas de color. De este modo, las grandes áreas de color tanto pueden tomar el valor de fondo como de forma, en un juego de aproximación y alejamiento.

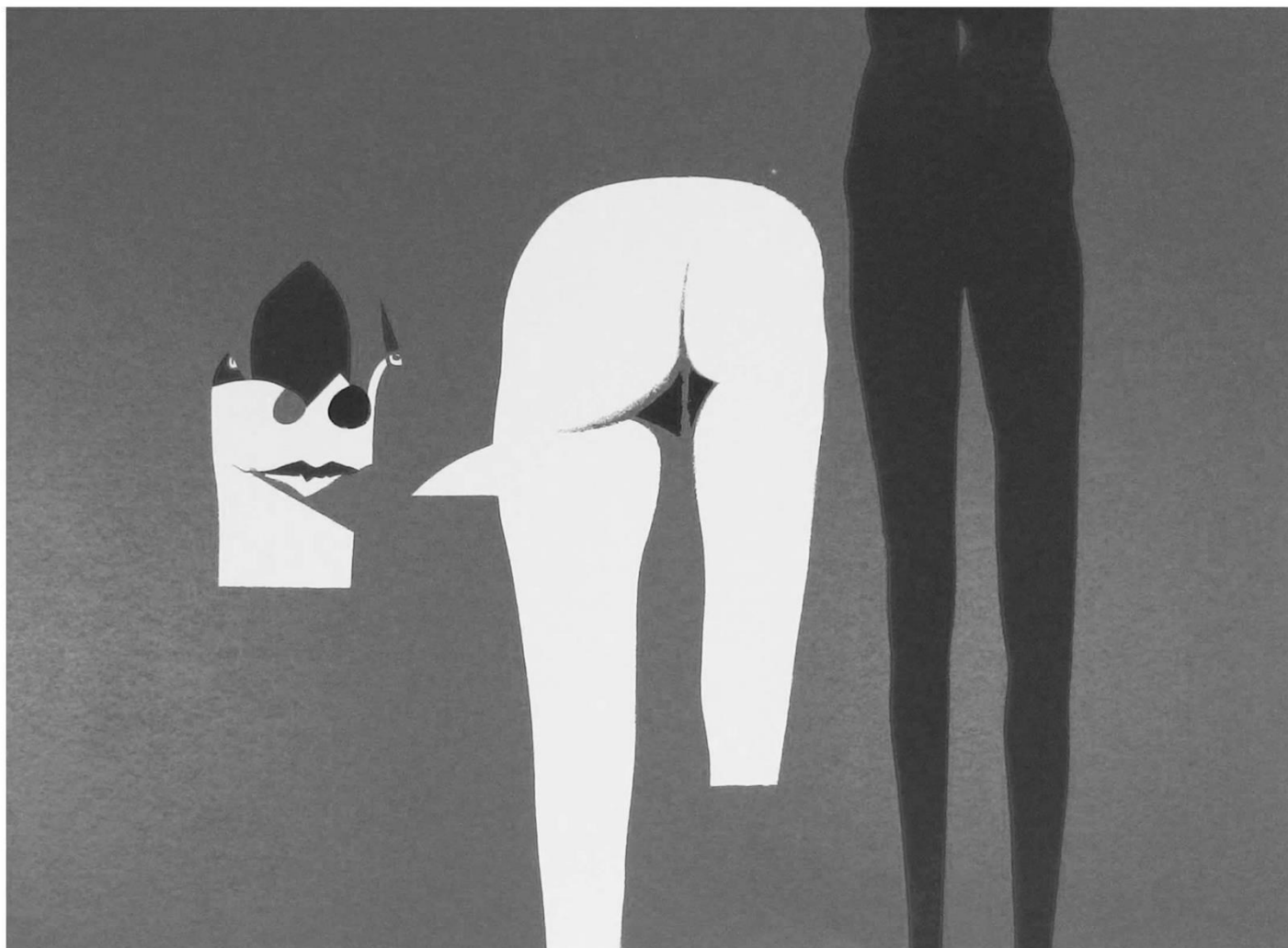
Las opciones plásticas de Júlio Pomar encuentran perfecta adecuación a las características y limitaciones técnicas de la serigrafía. Comparando las pinturas y las serigrafías realizadas durante los mismos años, aunque las pinturas sean el impulsor creativo seguido por las serigrafías, también se reconoce que las serigrafías en cierto modo son clarificadoras y ayudan a comprender el camino de sus opciones estéticas. Por consiguiente, las transformaciones en los años 70 en su pintura también se reflejan en estas estampas serigráficas. Ellas nacen de una reflexión sobre la obra de Ingres:

El homenaje a Ingres ha permitido, por lo tanto, desarrollar el sentido sensual de este cromatismo y utilizar el rigor de las líneas de contorno, que tanto puede referirse a objetos identificables como mantenerse en el puro juego de inversión de la superficie del soporte, que parece tirar esa superficie hacia nosotros, como si fuera una membrana elástica.⁴³⁶ (R. M. Gonçalves 2006)

⁴³⁴ T. O.: «[...] uma crescente nitidez do recorte das formas e largas zonas de cor plana».

⁴³⁵ T. O. «[...] o desenho exacto, a forma nítida, os planos de cor lisa e saturada, a execução mais anónima possível».

⁴³⁶ T. O.: «A homenagem a Ingres permitiu, portanto, desenvolver o sentido sensual deste cromatismo e utilizar o rigor das linhas de contorno, que tanto podem referir objectos identificáveis como manterem-se no puro jogo de investimento da superfície do suporte, parecendo puxá-la para nós, como se ela fosse uma membrana elástica».



60 – Júlio Pomar, *D'un point a l'autre*, 1974 [julpom002].

Esta es la fuente del erotismo, de los contrastes cromáticos intensos y del recorte acentuado de las formas.

Sobre la serigrafía *Portrait d'aout* [julpom003], realizada en tres colores, Rui Mário Gonçalves (1999, 15) escribe: «Véase el retrato de Graça Lobo, donde manchas azules representan el cabello y simultáneamente se extienden horizontalmente hacia los bordes de la estampa; o el blanco de la frente, que enfatiza la horizontalidad del azul; las señales minúsculas de las narinas y de la boca que flotan sobre el inmenso fondo amarillo»⁴³⁷ (R. M. Gonçalves 1999, 15). También en *Portrait d'aout*, un retrato de Graça Lobo (temática muy presente en la pintura), Júlio Pomar utiliza las vastas áreas de color com-

⁴³⁷ T. O.: «Veja-se o retrato de Graça Lobo, onde manchas de azul representam o cabelo e simultaneamente estendem-se horizontalmente até aos bordos da Gravura; ou o branco da testa, que sublinha a horizontalidade do azul; os sinais minúsculos das narinas e da boca flutuam no imenso amarelo do fundo».

binadas con pequeñas formas/signos de su simbología. La tensión existente entre la composición y los bordes del papel, que parece desbordar los límites de la serigrafía, está presente también en las demás estampas. La mancha serigráfica, que generalmente ocupa toda la superficie del papel hasta el borde (al contrario de lo que se comprueba en las serigrafías de otros artistas, que suelen tener un margen blanco alrededor, como es la costumbre en la estampa), proporciona esa tensión. De hecho, esta relación entre la composición y los límites del soporte surge frecuentemente a lo largo de toda la obra de Júlio Pomar (Cudell 2013, 3).

Marcelino Vespeira y José Rodrigues

De la obra serigráfica de Marcelino Vespeira se destaca la serie *Bioib*. Las serigrafías de este conjunto, realizadas en torno a un lenguaje surrealista, son compuestas por un elemento único, central, que se desdobra a través de un eje vertical en una isometría de reflexión. En la BDSAP están registradas cuatro obras de esta serie —*Bioib IV* [marves001], *Bioib II* [marves002], *Bioib I* [marves003] y *Bioib V* [marves005]⁴³⁸. Este conjunto de serigrafías de la serie *Bioib* es editado por la Kompass en Brasil.

El escultor portugués José Rodrigues también colabora con la Kompass y de su autoría se edita un conjunto de cuatro serigrafías —*S/ título*, s. d. [josrod001]; *S/ título*, 1974 [josrod002]; *S/ título*, s. d. [josrod003]; y *S/ título*, s. d. [josrod004]—, que corresponde a la totalidad de serigrafías del artista registradas en la BDSAP⁴³⁹. Estas obras, estampadas con tres o cuatro colores, en tiradas de doscientas pruebas, se relacionan con las series de esculturas *Jardins de acrílico* y *Jardins de metal*, realizadas a finales de los años 60 e inicios de los 70, y con los dibujos del mismo período. José Rodrigues reutiliza los mismos elementos de los jardines, las nubes, las ramas y el mar, pero con un abordaje muy distinto y completamente liberado del referente inicial. Estas serigrafías son esencialmente definidas por una representación simplificada, por los grandes campos de colores planos y por la perspectiva ambigua, que tanto se acerca a la superficie bidimensional como se aparta en profundidad.

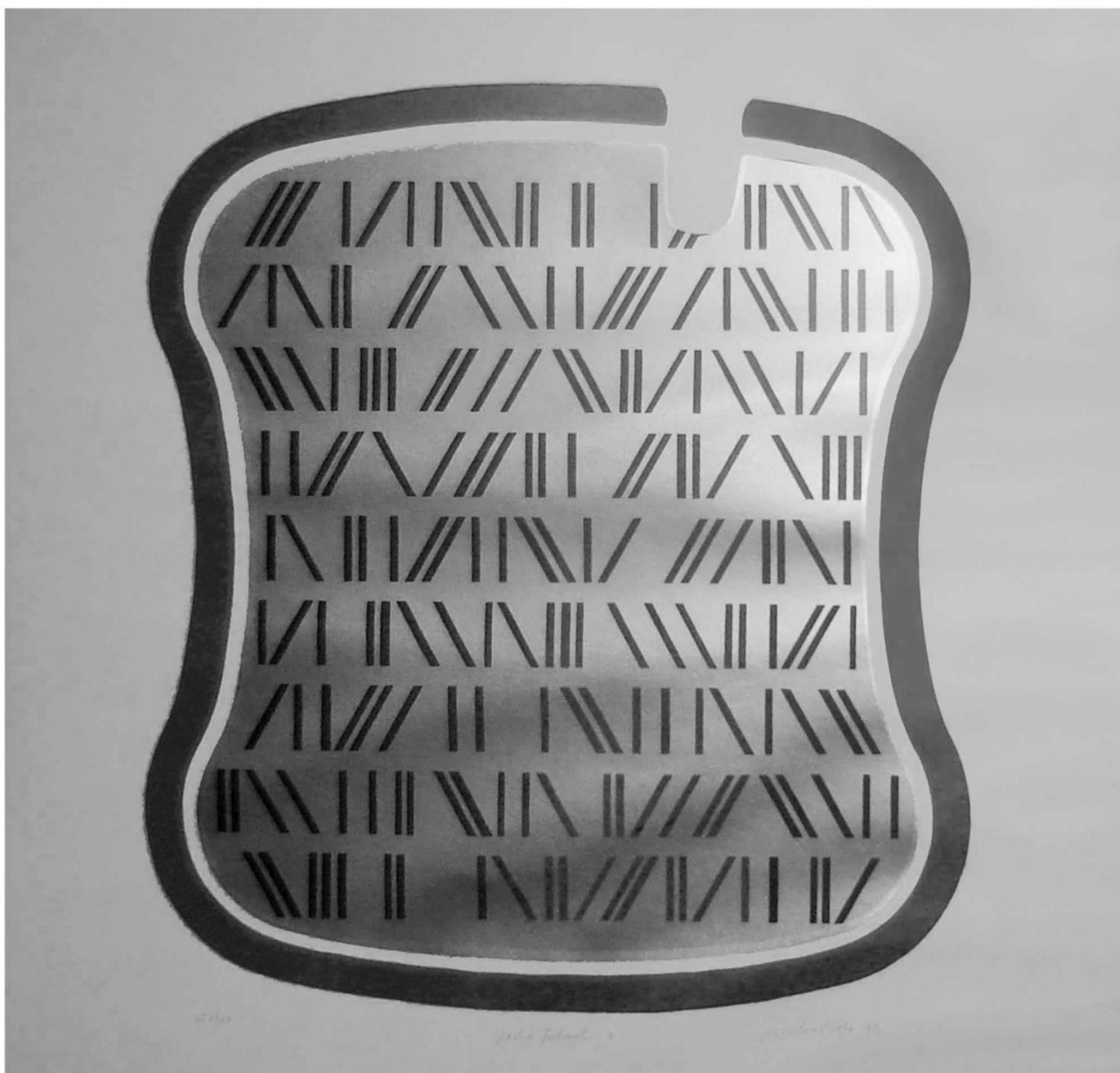
⁴³⁸ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *Marcelino Vespeira*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Las obras de Marcelino Vespeira de los años 70 son visualizadas en la CMB.

⁴³⁹ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado artista* —opción, *José Rodrigues*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP. Las obras de José Rodrigues son visualizadas a partir de la colección del MACFS y de la CMB.

4.2.5.3 Exposiciones de serigrafía en la década de los setenta

Entre 1970 y 1974 los artistas portugueses presentan obra serigráfica en diversas exposiciones, principalmente en Lisboa, pero también en Oporto y otras ciudades del país, como Leiria y Estoril. En ellas participan artistas como Fernando Calhau, Lourdes Castro, António Palolo, Ana Vieira, Boavida Amaro, Eduardo Nery, Francisco Aquino, Julião Sarmiento, Man, Rogério Ribeiro, Sérgio Pinhão, Vítor Fortes, João Vieira, Marcelino Vespeira, António Mendes, António Palolo, Artur Rosa, Rogério Ribeiro, António Charrua, Nikias Skapinakis, Espiga Pinto, Vieira da Silva, Manuel Baptista, Artur Varela, José Cândido, Nadir Afonso y Guilherme Parente. En este período también se realizan algunas exposiciones con serigrafías de artistas extranjeros, entre ellos surgen nombres como Renée Gagnon, Vasarely, Millares y Acácio Assunção. La obra serigráfica de estos artistas es acogida en diferentes espacios expositivos, desde las galerías comerciales como la 111, la Zen, la Kompass, la Judite Dacruz, la Mini Galeria, la Prisma 73, la Quadrum, y la Galeria Casino Estoril; pero también en las galerías de sociedades como la Gravura-SCGP y la Sociedade Nacional de Belas-Artes.

La serigrafía surge integrada en diferentes tipos de exposiciones. Aparece en muestras de estampa, presentada junto a litografías, xilografías y calcografías, como uno más de los sistemas de estampación entre los demás. Ese es el caso de la exposición *Gravuras portuguesas*, en 1971, en Estoril, o de la *Exposição de Gravura* organizada por la SNBA, en 1974. Fuera del campo específico del arte gráfico, la serigrafía también surge en certámenes generales de artes plásticas, como por ejemplo, en el *VI Salão de arte moderna da cidade de Luanda*, en 1972, y en la *Exposição 73*, exhibida en la SNBA. Varios artistas también pasan a incluir, junto con otros trabajos, su obra serigráfica en las exposiciones individuales, como ocurre con Fernando Calhau, Lourdes Castro, António Palolo, Artur Rosa, Rogério Ribeiro, Vieira da Silva y Guilherme Parente. Igualmente, exposiciones colectivas exclusivas de serigrafía tienen lugar durante este período, como la *Exposição do curso de serigrafia*, luego en 1970, y la exposición de las ediciones de la Kompass, en 1974.



61 – José Cândido, *Pedra falante I*, 1973 [joscan002].

Entre 22 y 29 de abril de 1971, la galería de arte del Casino Estoril promueve la exposición colectiva de estampas, *Gravuras portuguesas*, donde, junto con diferentes técnicas de grabado, figuran también dos serigrafías de Vítor Fortes, y una de Man titulada *Jogo S2*. Otro evento que promueve las estampas portuguesas es la *Exposição de gravura* organizada por la SNBA. Esta exposición tiene lugar en el verano de 1974, en la Estação do Rossio, en Lisboa. De acuerdo con el catálogo, entre el conjunto de estampas son exhibidas catorce serigrafías de los artistas portugueses, Ana Vieira, Boavida Amaro, Eduardo Nery, Francisco Aquino, Julião Sarmento, Lino, Man, Rogério Ribeiro y Sérgio Pinhão (además son referenciadas dos serigrafías del artista canadiense Renée Gagnon).

En agosto de 1972 transcurre el *VI Salão de arte moderna da cidade de Luanda*, en Angola (organizada por la Câmara Municipal de Luanda y por la Comissão Municipal de Turismo). En esta exposición participan artistas portugueses ligados a la Gravura-SCGP y algunos de ellos presentan obra serigráfica. En el catálogo están referidas tres serigrafías de Artur Rosa, entre las cuales *Homenagem a Josef Albers* [artros007], de 1972; dos serigrafías de Fernando Calhau; los títulos *Jogo QSIV* y *Jogo QSI* [man004] de Man; dos serigrafías de Nadir Afonso, donde consta «Composição I» (premio adquisición de la exposición)⁴⁴⁰; Sérgio Pinhão participa con tres serigrafías realizadas entre 1971 y 1972, *Roda da fortuna* [serpin005], *Interespaço*, [serpin004] y *Rotação* [serpin007].

En los eventos organizados por la Sociedade Nacional de Belas-Artes vuelven a figurar serigrafías con la *Exposição 73*, realizada en Lisboa en diciembre de 1973. En este certamen las obras expuestas son seleccionadas por concurso. Las ciento cincuenta obras presentadas, de setenta y tres artistas, son todas producidas entre 1972 y 1973, de las cuales nueve son serigrafías. Entre ellas figuran las *Pedras falantes I y II* ([joscan002] y [joscan002]) de José Cândido; *S/ título* [artros009] de Artur Rosa; *S/ título* [artvar002] de Artur Varela y *S/ título* [guipar009] de Guilherme Parente.

Anteriormente, la SNBA ya había expuesto serigrafías del artista Fernando Calhau. El día 30 de junio de 1970, en la Galeria de Arte Moderna de la Sociedade Nacional de Belas-Artes, en Lisboa, se inaugura la exposición *Desenhos negros* de Fernando Calhau. La muestra se realiza con parte de la serie de *cuadrados negros*, que Fernando Calhau desarrolla entre 1970 y 1971, compuesta por obras que combinan técnicas del dibujo con serigrafía.

La Galeria 111, en Lisboa, muestra serigrafías en 1970, con una exposición individual de Lourdes Castro, inaugurada día 20 de octubre. El catálogo de *Lourdes de Castro: Sombras em lençóis* reproduce (en blanco y negro) dos serigrafías realizadas sobre sábanas⁴⁴¹ y una sobre plexiglás. En julio del mismo año, la Galeria 111 realiza una exposición de Vieira da Silva donde figuran serigrafías producidas por la artista. Un año más tarde, en la sucursal del Porto, la Galeria Zen, es inaugurada una exposición indivi-

⁴⁴⁰ El título «Composição I» corresponderá a una de las serigrafías, *Espirais* [nadafo002] o *Flora* [nadafo003], realizadas en 1970. *Flora* [nadafo003] surge catalogada en la colección del MAM con el título «Composição».

⁴⁴¹ El catálogo refiere que la obra *Sombras sobre lençol*, fechada en 1969, es estampada en serigrafía y editada por la G. Thelen. Sin embargo, la serie de sombras proyectadas sobre sabanas es principalmente caracterizada por las sombras bordadas. Lourdes Castro, en esta serie iniciada en 1968, transfiere la sombra de amigos íntimos dibujando directamente en la sábana y, enseguida, bordando con hilos de colores: «Son de hecho sábanas bordadas con el contorno de sombras de gente tumbada»/ «São de facto lençóis bordados com o contorno de sombras de pessoas deitadas» (Castro 1992, 53).

dual de António Palolo, el día 21 de noviembre, donde el artista presenta tres serigrafías, entre otras obras (Frazão 2012, 58).

A destacar son también los eventos organizados por la Galeria Judite Dacruz. En 1973, entre el 14 de junio y el 15 de julio, transcurre la exposición *Artur Rosa: pintura e escultura*, que exhibe, además de las pinturas y esculturas, dos dibujos, un tapiz y siete serigrafías del artista. El catálogo de esta exposición reproduce en color las serigrafías *Rotação de um triângulo* [artros008] y *Homenagem a Josef Albers II* [artros010]; y en blanco y negro *Rotações* [artros003], *Triângulos brancos*, 1972 [artros004], *Transparência* [artros005] y *Homenagem a Josef Albers* [artros007]. Además, hace referencia a la serigrafía *Da recta ao triângulo* [artros006] en una lista de trabajos expuesto. La serigrafía *Homenagem a Josef Albers II* [artros010] es, incluso, editada por la galería, conforme está referido en el catálogo. En 1974, en vísperas de la revolución del *25 de Abril*, la Galeria Judite Dacruz realiza una exposición retrospectiva de grabados y serigrafías de los artistas ingleses, David Hockney, Peter Black e Patrick Procktor, exhibida durante los meses de marzo y abril.

En este mismo período, también en Lisboa, la galería Quadrum, muestra obras de pintura y serigrafía del artista Víctor Vasarely, mientras que la Galeria Prisma 73 presenta la exposición *Pintura, desenho e serigrafia de Rogério Ribeiro*, entre 3 y 16 de abril. En Oporto, también en 1974, la Mini Galeria opta por una exposición de serigrafías del artista Guilherme Parente.

Otras galerías que organizan exposiciones con obra serigráfica de artistas extranjeros son la S. Francisco y la Diedro Galeria de Arte. La galería lisboeta S. Francisco, en 1973, realiza dos exposiciones con serigrafías de artistas extranjeros: en abril muestra una retrospectiva con serigrafías de Hans Hartung; y en octubre realiza una muestra colectiva de serigrafías y litografías de los artistas españoles, Miró, Tápies y Millares. Las actividades de la Galeria S. Francisco también se extienden por la edición de obras serigráficas, ejemplo de eso es el conjunto de once serigrafías de Manuel Cargaleiro editadas por la galería entre 1971 y 1973. La Diedro Galeria de Arte, en Leiria, también en 1974, pero posteriormente a la revolución del *25 de Abril*, presenta una exposición individual de Acácio Assunção, inaugurada en agosto de 1974; en la muestra figurarán dieciséis serigrafías del artista brasileño.

La *Exposição do curso de serigrafia*, transcurrida en el mes de junio de 1970, en Lisboa, es la primera realizada en la Galeria Gravura (de la Gravura-SCGP) enteramente dedicada a la serigrafía. En ella se muestran los trabajos de los artistas del curso intensivo de iniciación a las técnicas de serigrafía, impartido por Dacos, en mayo, en los talleres de la Gravura-SCGP. En esta exposición participaron artistas como Maria Gabriel, José

Augusto, Man, Sérgio Pinhão, Humberto Marçal y Boavida Amaro. También en Lisboa, la primera, y única, exposición de serigrafías de artistas portugueses y brasileños editadas por la Kompass es inaugurada el día 29 de marzo de 1974. La Kompass presenta veinticuatro serigrafías de los artistas portugueses, António Mendes, António Palolo, António Sena, António Charrua, Espiga Pinto, José Rodrigues, Lourdes Castro, Manuel Baptista, Nikias Skapinakis, Vespeira, Vítor Fortes, Eduardo Nery y João Vieira. Entre las obras expuestas figuran: *Oval interceptada* [esppin001] y *Sétimo espaço* [esppin002] de Espiga Pinto; *S/ título* [loucas006] y *S/ título* [loucas007] de Lourdes Castro; *S/ título* [joavie001] y *S/ título* [joavie002] de João Vieira; y también dos obras de Marcelino Vespeira, *Bioib IV* [marves001] y *Bioib II* [marves001].

Estas exposiciones son el paradigma de dos realidades diametralmente opuestas que caracterizan la apropiación de la serigrafía durante los primeros años de la década de los setenta. Por un lado, la *Exposição do curso de serigrafia* refleja la voluntad de los artistas, grabadores e impresores que frecuentan la Gravura-SCGP de redescubrir e integrar la serigrafía en el *modus operandi* y en la conceptualización de su producción plástica, surgiendo así a consecuencia de un aprendizaje práctico y artesano de los procedimientos serigráficos, en un ambiente de compañerismo entre los artistas. Por otro lado, la exposición de la Kompass surge del esfuerzo de un espacio comercial de promover la serigrafía en cuanto obra original múltiple seriada (firmada por los artistas), con auténtico valor artístico y comercial, capaz de llegar a un público más vasto y con precios más bajos. Aquí las obras no resultan de una práctica serigráfica de taller realizada por los artistas, son producidas en talleres profesionalizados, ya con formatos, tirajes y precios predefinidos. Estas dos realidades, aunque opuestas, coexisten y se mezclan sin distinción en la escena artística portuguesa.

5

IMPRESORES REGISTRADOS EN LA BDSAP

En la Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal están registrados 21 impresores, conforme los nombres presentados: António Quadros, Armando Alves, Eduardo Luiz, Espiga Pinto, Fernando Calhau, Guilherme Parente, Hansi Staël, Henrique Silva, Humberto Marçal, Julião Sarmento, Lourdes Castro, Man (José Manuel), Michel Caza (Francia), René Bertholo, Roberto Araújo, Sérgio Pinhão, Taller António Inverno, taller Carlos Lacerda, taller KWW (París), Thomaz de Mello (Tom) y Vítor Fortes⁴⁴².

Todas las serigrafías creadas por artistas son estampadas por un impresor, que puede ser el propio artista o un técnico especializado en la estampación serigráfica, o una colaboración entre ambos. Analizando las serigrafías registradas en la BDSAP, se verifica que solo en pocos casos se conoce el impresor de una determinada obra, una vez que esta información raramente consta en la propia estampa. Por este motivo, algunos artistas que constan en la *Lista de impresores* de la BDSAP no están asociados como impresores a ninguna serigrafía —como es el caso de Espiga Pinto, Fernando Calhau, Lourdes Castro y René Bertholo—, ya que se desconoce específicamente qué obras han estampado, a pesar de saberse que han estampado parte de su obra serigráfica, tal como se ha demos-

⁴⁴² Según información recogida a partir de la *Lista organizada en orden alfabético de impresores*, de la *Búsqueda simple* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

trado anteriormente. La misma ausencia de información acontece en muchas obras estampadas por los talleres de serigrafía, principalmente en la identificación del trabajo realizado por los talleres de António Inverno y de Carlos Lacerda en la década de los setenta.

La falta de datos sobre los impresores de las obras justifica que solamente 80 serigrafías de las 280 registradas en la BDSAP están asociadas al impresor que las estampó, conforme la siguiente lista de obras presentada⁴⁴³:

Taller António Inverno

AAVV (Júlio Pereira, Virgílio Dominguez, Guilherme Parente, Sérgio Pombo y Sam), *Serigrafia*, 1974 [aavv001]
 Ana Vieira, *S/ título*, 1973 [anavie001]
 António Charrua, *[Poster n° 2]*, 1971 [antcha004]
 António Palolo, *S/ título*, 1971 [antpal008]
 Artur Varela, *Três Palácios do Loire*, 1973 [artvar001]
 Cipriano Dourado, *[Poster n° 10]*, 1971 [cipdou001]
 Eduardo Nery, *Vida e morte*, 1973 [eduner003]
 Eduardo Nery, *Prismas no espaço I [Poster n° 8]*, 1971 [eduner007]
 Eduardo Nery, *Prismas no espaço II*, 1971 [eduner008]
 Espiga Pinto, *[Poster n° 3]*, 1971 [esppin029]
 Eurico Gonçalves, *S/ título*, 1973 [eurgon002]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar002]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar003]
 Guilherme Parente, *Branca de Neve*, s. d. [guipar004]
 Guilherme Parente, *S/ título*, s. d. [guipar005]
 Henrique Ruivo, *[Poster n° 9]*, 1971 [henrui001]
 Jorge Vieira, *[Poster n° 7]*, 1971 [jorvie001]
 Lima de Freitas, *[Poster n° 5]*, 1971 [limfre001]
 Luís Filipe de Abreu, *[Poster n° 13]*, 1972 [lufiab001]
 Manuel Baptista, *S/ título*, 1974 [manbap004]
 Marcelino Vespeira, *Não guardes para amanhã o que podes fazer hoje [Poster n° 11]*, 1972 [marves007]
 Maria Keil, *[Poster n° 6]*, 1971 [markei001]
 Paula Rego, *S/ título*, 1974 [paureg001]
 Querubim Lapa, *[Poster n° 12]*, 1972 [quelap001]
 René Bertholo, *Une année à Berlin*, 1973 [renber001]
 Rogério Ribeiro, *[Poster n° 1]*, 1971 [rogrib001]
 Teresa Magalhães, *S/ título*, 1973 [termag001]
 Vítor Fortes, *Rádio*, 1972 [vitfor005]

Taller Carlos Lacerda

Julião Sarmiento, *Quarto de cama n° 21*, 1974 [julsar001]
 Man, *Desestrutura SI*, 1974 [man001]
 Man, *Desestrutura SII*, 1974 [man002]

⁴⁴³ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías organizadas por impresores*, de la *Búsqueda simple* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

Sérgio Pinhão

Sérgio Pinhão, *Mach 1*, 1972 [serpin001]
Sérgio Pinhão, *Serigrafia*, 1970 [serpin002]
Sérgio Pinhão, *Interespaço*, 1972 [serpin004]
Sérgio Pinhão, *Roda da fortuna*, 1971 [serpin005]
Sérgio Pinhão, *Espaço-tempo*, 1971 [serpin006]
Sérgio Pinhão, *Rotação*, 1972 [serpin007]
Sérgio Pinhão, *Alfa um*, 1973 [serpin008]
Sérgio Pinhão, *Geométrica*, 1972 [serpin009]
Sérgio Pinhão, *Teoria da cor I*, 1970 [serpin010]
Sérgio Pinhão, *Teoria da cor II*, 1970 [serpin011]
Sérgio Pinhão, *Vermelho, azul, em forma*, 1970 [serpin012]

Armando Alves

Armando Alves, *S/ título*, s. d. [armalv003]

Julião Sarmento

Julião Sarmento, *Vaca a passar debaixo da ponte sobre o Tejo e o avião da Alitalia*, 1972 [julsar002]

Henrique Silva

Henrique Silva, *Couple*, 1963 [hensil001]
Henrique Silva, *Solidão*, 1959 [hensil002]
Henrique Silva, *Rapaz ao balão*, 1959 [hensil003]
Henrique Silva, *Cartaz Galerie Jacob*, 1968 [hensil004]
Henrique Silva, *Corpo feminino*, 1965 [hensil005]
Henrique Silva, *Maçã*, 1973 [hensil006]

Hansi Staël

Hansi Staël, *Contrapeso*, 1956 [hansta002]
Hansi Staël, *Regressando*, 1957 [hansta003]

Taller KWW

Vieira da Silva, *Le jardin*, 1959 [viesil001]
Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil002]
Vieira da Silva, *Verte*, 1959 [viesil003]
Vieira da Silva, *La bibliothèque*, 1959 [viesil004]
Vieira da Silva, *S/ título (Paysage)*, 1959 [viesil005]
Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil006]
Vieira da Silva, *Carte marine (Paysage baroque)*, 1959 [viesil007]
Vieira da Silva, *Le labyrinthe*, 1959 [viesil008]
Vieira da Silva, *S/ título (paysage)*, 1959 [viesil009]
Vieira da Silva, *S/ título*, 1959 [viesil010]
Vieira da Silva, *S/ título (paysage)*, 1959 [viesil011]
Vieira da Silva, *Vostok*, 1962 [viesil012]

Roberto Araújo

Fernando Lemos, *Bicórnio*, 1952 [ferlem001]
Marcelino Vespeira, *Tricórnio*, 1952 [marves006]

Man (José Manuel)

Man, *Jogo S6*, 1971 [man003]
Man, *Jogo QSI*, 1971 [man004]

Man, *Jogo QSI*, 1971 [man005]
Man, *Jogo S4*, 1971 [man006]

Humberto Marçal

Fernando Calhau, *Requiem I*, 1971 [ferca011]
Fernando Calhau, *Requiem II*, 1971 [ferca012]

Michel Caza

Lourdes Castro, *Ombre d'Aralia*, s. d. [loucas018]

António Quadros

António Quadros, *S/ título (Elefante)*, 1960 [antqua001]

Eduardo Luiz

Eduardo Luiz, *S/ título*, 1959 [edului006]

Vítor Fortes

Vítor Fortes, *S/ título*, 1971 [vitfor006]
Vítor Fortes, *S/ título*, 1971 [vitfor007]

Guilherme Parente

Guilherme Parente, *S/ título*, 1970 [guipar006]
Guilherme Parente, *Crimeia*, 1970 [guipar007]
Guilherme Parente, *Crimeia*, 1970 [guipar008]

5.1 ARTISTA-SERÍGRAFO Y TÉCNICO-SERÍGRAFO

Del análisis de este conjunto heterogéneo de impresores surge la necesidad de definir dos términos que ayuden en su organización y entendimiento —los términos *artista-serígrafo* y *técnico-serígrafo*—.

El término *artista-serígrafo* se refiere al artista que tiene formación en serigrafía, conoce y domina los procedimientos técnicos necesarios para trabajar en un taller de serigrafía y tiene la capacidad de ejecutar sus propias obras serigráficas. Las estampas del *artista-serígrafo* nacen del manejo práctico de los equipos y materiales de la serigrafía y del entendimiento de sus limitaciones y posibilidades plásticas, lo que significa que el proceso creativo del *artista-serígrafo* y las soluciones formales encontradas en la obra

derivan de la praxis serigráfica. En comparación, el artista no serígrafo concibe sus serigrafías en un trabajo anterior a todo el proceso de estampación, puesto que no existe una práctica serigráfica. La mayoría de los impresores nombrados en la lista son *artistas-serígrafos*, como es el caso de António Quadros, Armando Alves, Eduardo Luiz, Espiga Pinto, Fernando Calhau, Guilherme Parente, Hansi Staël, Henrique Silva, Julião Sarmiento, Lourdes Castro, Man (José Manuel), René Bertholo, Sérgio Pinhão y Vítor Fortes; con un total de 32 serigrafías registradas en la BDSAP estampadas por los propios artistas⁴⁴⁴.

El término *técnico-serígrafo* se refiere al técnico que tiene formación en serigrafía, conoce y domina los procedimientos técnicos necesarios para trabajar en un taller de serigrafía y tiene la capacidad de ejecutar las estampas concebidas por los artistas. Normalmente, el *técnico-serígrafo* realiza las estampas a partir de una maqueta que determina todos los aspectos formales y pictóricos de la obra. Bajo este término se encuentran los talleres de António Inverno, Carlos Lacerda, KWY y de Michel Caza, así como los impresores Humberto Marçal y Roberto Araújo; con un total de 48 serigrafías registradas en la BDSAP⁴⁴⁵.

Sin embargo, los dos términos, *artista-serígrafo* y *técnico-serígrafo*, se encuentran muchas veces diluidos, sin existir una separación real y demarcada entre los diferentes tipos de impresores: tanto existen artistas que trabajan como *técnicos-serígrafos* y estampando la obra de otros artistas, como existen *técnicos-serígrafos* que se convierten en artistas, como a veces existe una estrecha colaboración en que el propio artista también es un impresor y el impresor un artista. Esta colaboración, ideal, es referida en un texto de Gerad Winner, a propósito del artista como impresor y del impresor como artista:

El impresor debía ser un socio. Debe estar implicado, con su conocimiento técnico, en el proceso de conformación, y aportar una disponibilidad permanente a la colaboración. Esta colaboración no debe empezar tras la conclusión del proyecto artístico de una impresión, sino que ha de establecerse necesariamente en el estadio anterior, ya en el campo previo del proceso de conformación. Bajo esta forma de simbiosis, el propio artista debería ser un impresor en el caso ideal, y el impresor también un artista. (Winner 1990, 311)

⁴⁴⁴ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías organizadas por impresores*, de la *Búsqueda simple* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁴⁵ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías organizadas por impresores*, de la *Búsqueda simple* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

El autor añade más adelante, que: «No sin razón conceden los museos exposiciones a los impresores. Se puede hablar de una escritura a mano propia [...], que sin duda influye de forma reconocible en el proceso de conformación» (Winner 1990, 311). En esta concepción del impresor como artista se sitúa el serígrafo António Inverno, que de hecho realiza exposiciones de serigrafía con obras, firmadas por otros artistas, en las que ha colaborado como impresor —claro ejemplo es la exposición *António Inverno: 25 anos de serigrafia* (Lisboa: Palácio Galveias, 1996)—.

La mayoría de los *artistas-serígrafos*, aunque estampen algunas de sus obras, también recurren al trabajo de los *técnicos-serígrafos*, ese es el caso, por ejemplo, de Man que imprime todas sus serigrafías registradas en la BDSAP excepto las *Desestruturatura SI* [man001] y *Desestruturatura SII* [man002], impresas por Carlos Lacerda para las ediciones de la Gravura-SCGP; o el caso de Guilherme Parente, que estampa las serigrafías del período en Londres, y más tarde sus obras son estampadas por António Inverno y otros serígrafos; o el caso de Julião Sarmento que solo estampa *Vaca a passar debaixo da ponte sobre o Tejo e o avião da Alitalia* [julsar002] de las tres serigrafías que tiene registradas en la BDSAP.

Algunos *artistas-serígrafos*, además de su obra, imprimen la obra de otros artistas y trabajan en talleres de estampación como *técnicos-serígrafos*. Ese es el caso de Sérgio Pinhão, que además de estampar la mayoría de sus obras también estampa ediciones para la Gravura-SCGP: «Hacíamos un montón de tiradas en equipo, yo, Fernando Calhau y Cândida trabajábamos a menudo en equipo. Cosas para la Cooperativa, ediciones de la propia Cooperativa», Sérgio Pinhão añade, «incluso he trabajado comercialmente, he estampado cosas, en esa época de la Gravura»⁴⁴⁶ (Pinhão 2008). Henrique Silva es otro *artista-serígrafo* que además de estampar sus propias obras —estando registrado en la BDSAP como impresor de sus ocho serigrafías— también trabaja como *técnico-serígrafo*, imprimiendo serigrafías de Vieira da Silva en el taller KKY: «He trabajado sobre todo en las ediciones de Vieira da Silva. Todavía era serigrafía hecha a mano, directamente en la malla»⁴⁴⁷ (H. Silva 2011). De igual modo, René Bertholo y Lourdes Castro son *artistas-serígrafos* que aparte de sus obras estampan las tiradas de muchas serigrafías de otros artistas a través del taller KKY.

⁴⁴⁶ T. O.: «Fazíamos imensas tiragens em equipa, eu, o Fernando Calhau e a Cândida trabalhávamos muitas vezes em equipa. Coisas para a Cooperativa, edições da própria Cooperativa [...]. Eu cheguei a trabalhar comercialmente, imprimir coisas, naquela altura da Gravura».

⁴⁴⁷ T. O.: «Eu trabalhei sobretudo nas edições da Vieira da Silva. Ainda era serigrafia feita à mão, directamente na rede».

5.2 LOS IMPRESORES: ARTISTAS Y TÉCNICOS

Cronológicamente, del conjunto de impresores presentado, Roberto Araújo es el primero en estampar serigrafías, surgiendo luego en 1952 como *técnico-serígrafo* de las dos serigrafías para las cubiertas de las revistas *Bicórnio* y *Tricórnio*, concebidas por Fernando Azevedo y Marcelino Vespeira, respectivamente⁴⁴⁸. Roberto Araújo transmitirá sus conocimientos serigráficos a otros artistas y técnicos de estampación: artistas como Guilherme Parente y Sérgio Pombo indican a Roberto Araújo como su primera referencia en el área de la serigrafía (y de quien han sido alumnos en los cursos de pintura de la SNBA); el *técnico-serígrafo* António Inverno también aprende serigrafía con Roberto Araújo, en su taller en la Avenida da Liberdade (y de quien ha sido alumno en los cursos de litografía en la Escola António Arroio). Thomaz de Mello (Tom) también aparece registrado en la lista de impresores de la BDSAP, puesto que su trabajo, precursor en los años 50 en el área de la serigrafía, es citado por artistas como Guilherme Parente y Espiga Pinto (aunque no se conozca ninguna de sus estampas serigráficas de este período).

Posteriormente, a partir de 1956, surge Hansi Staël como *artista-serígrafo*, exponiendo sus serigrafías en diversas exposiciones dedicadas al grabado durante los últimos años de la década de los cincuenta, como se puede verificar a través de algunos catálogos de esa época⁴⁴⁹. Registradas en la BDSAP están dos serigrafías concebidas y

⁴⁴⁸ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor* —opción, *Roberto Araújo*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁴⁹ Según información recogida a partir del *Informe de bibliografía relacionada con determinado artista* —opción, *Hansi Staël*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP: *Gravura contemporânea* (1956) en la Galería Pórtico; *Exposição de gravura portuguesa contemporânea [2]* (1957); *Gravura portuguesa contemporânea* (1957), en la Galería Pórtico; *Gravura, litografia, desenho de Hansi Staël* (1957), en la Galería Diário de Notícias; *Exposição*

estampadas por Hansi Staël, en 1956 y 1957, y editadas por la Gravura-SCGP⁴⁵⁰. A partir de 1957, aún antes de viajar a París, también el artista António Quadros participa en algunas de estas exposiciones de grabado, y también en una exposición individual, con obra serigráfica estampada por él mismo, como aparece referido en diversos catálogos⁴⁵¹. António Quadros transmitirá sus conocimientos serigráficos a otros artistas con quienes se cruza durante el Curso de Pintura en la ESBAP; esto lo comenta, por ejemplo, Armando Alves (2012).

A partir de 1958, el taller KWY, en París, empieza su actividad, imprimiendo en serigrafía la revista *KWY* y otras ediciones de los artistas del grupo. Conforme está registrado en la BDSAP, este taller stampa todas las serigrafías de 1959 de Vieira da Silva⁴⁵². René Bertholo, Lourdes Castro y Henrique Silva son los artistas relacionados con la ejecución de estas serigrafías como *técnicos-serígrafos* del taller KWY. Sin embargo, los tres son también *artistas-serígrafos* y estampan muchas de sus propias obras de esta época. Henrique Silva concibe e imprime todas sus serigrafías registradas en la BDSAP, realizadas desde 1959 hasta 1973⁴⁵³. Aún en París, en un pequeño taller, a finales de los años 50 e inicios de los años 60, Henrique Silva, António Quadros y Eduardo Luiz trabajan como *artistas-serígrafos*. De este período, además de las primeras serigrafías de Henrique Silva, está registrada en la BDSAP una serigrafía de Eduardo Luiz, fechada en 1959, y una de António Quadros, datada en 1960⁴⁵⁴; ambas concebidas y estampadas por ellos mismos.

de gravura portuguesa contemporânea (1958), en Estoril; *3ª Exposição de gravura portuguesa* (1959), en Lisboa; *Hansi Staël* (1960), en el Palácio Foz; *H. Staël* (1960), en Lisboa; *Primeira exposição de gravura portuguesa contemporânea* (1962), en el Salão Nobre do Grémio do Comércio de Viana do Castelo; y *Exposição de gravura contemporânea* (1962), en el Convento dos Capuchos en Almada.

⁴⁵⁰ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionada con determinado impresor* —opción, *Hansi Staël*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁵¹ Según información recogida a partir del *Informe de bibliografía relacionada con determinado artista* —opción, *António Quadros*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP: *Exposição de gravura portuguesa contemporânea [2]* (1957); *António Quadros* (1958), en el SNI en Lisboa; *3ª Exposição de gravura portuguesa* (1959), en Lisboa; y *Exposição de gravura contemporânea* (1962), en el Convento dos Capuchos en Almada.

⁴⁵² Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor* —opción, *Taller KWY, París*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁵³ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor* —opción, *Henrique Silva*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁵⁴ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor* —opciones, *Eduardo Luiz* y *António Quadros*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

De los años 60 existen solamente cuatro serigrafías con impresor asociado registrada en la BDSAP: *Vostok* [viesil012] de Vieira da Silva, fechada en 1962, estampada y editada por el taller KUY para la revista con el mismo nombre, y tres serigrafías de Henrique Silva, estampadas y editadas por el propio artista. No obstante, otros *artistas-serígrafos*, como Espiga Pinto y Armando Alves, mencionan haber estampado parte de su obra serigráfica a lo largo de los años 60. Espiga Pinto afirma realizar sus primeras experiencias en 1958; y Armando Alves aprende los procesos serigráficos a finales de la década de los cincuenta con António Quadros y realiza un trabajo de experimentación en esta área durante los años 60, en su taller en Oporto, junto con otros artistas como José Rodrigues y Ângelo de Sousa (Alves 2012). De estos dos artistas, solamente una de las serigrafías de Armando Alves, *S/ título* [armalv003], sin data, está registrada en la BDSAP como estampada por el artista⁴⁵⁵.

Al final de los años 60 surge una nueva generación de *artistas-serígrafos* en la Gravura-SCGP interesada en explorar la serigrafía que resurgía en Portugal a través del pop norteamericano y del abstraccionismo geométrico. Entre esos artistas se encuentran nombres como Julião Sarmento, Fernando Calhau, Man, Sérgio Pinhão y Vítor Fortes, los cuales (con excepción de Fernando Calhau que aunque trabaje como *artista-serígrafo* se desconoce qué obras habrá estampado) están registrados en la BDSAP como impresores de algunas de sus serigrafías⁴⁵⁶. Estos artistas inician el aprendizaje de los procedimientos técnicos y de las posibilidades plásticas de la serigrafía de forma autodidacta recurriendo a medios muy artesanales. Posteriormente, el curso de iniciación a la serigrafía enseñado por Dacos va a reforzar ese aprendizaje en la Gravura-SCGP. Humberto Marçal, técnico de los talleres de grabado y litografía, es uno de los asistentes al curso y posteriormente será también el *técnico-serígrafo* de algunas de las serigrafías editadas por la Gravura-SCGP, como es el caso de las dos de Fernando Calhau, *Requiem I* [fercal011] y *Requiem II* [fercal012], registradas en la BDSAP⁴⁵⁷.

En el inicio de los años 70 António Inverno y Carlos Lacerda trabajan como *técnicos-serígrafos*. Estampan muchas de las serigrafías concebidas por los artistas portu-

⁴⁵⁵ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor* —opción, *Armando Alves*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁵⁶ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor* —opciones, *Julião Sarmento*, *Fernando Calhau*, *Man*, *Sérgio Pinhão* y *Vítor Fortes*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁵⁷ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor* —opción, *Humberto Marçal*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

gueses, tanto para ediciones de autor como ediciones para galerías de arte y otras empresas. Registrado en la BDSAP hay veintiocho serigrafías estampadas por António Inverno, entre las cuales están las ediciones de la revista *Seara Nova* y algunas obras editadas por la Galeria 111, de artistas como Guilherme Parente, Ana Vieira, António Palolo, Eduardo Nery, Espiga Pinto, Eurico Gonçalves, Manuel Baptista, Marcelino Vespeira, Paula Rego, Teresa Magalhães, Vítor Fortes y René Bertholo entre otros⁴⁵⁸. Asociadas al taller de Carlos Lacerda solamente hay tres serigrafías registradas en la BDSAP —dos de Man y una de Julião Sarmento, ambas editadas por la Gravura-SCGP⁴⁵⁹—. Sin embargo, este número no es representativo del vasto trabajo realizado por Carlos Lacerda en el área de la serigrafía. Se sabe que Carlos Lacerda también stampa ediciones para la Galeria 111 y hace ediciones directamente para los artistas, aunque no se conozca exactamente qué serigrafías ha estampado.

5.3 DESARROLLO TÉCNICO DE LA SERIGRAFÍA EN PORTUGAL

Desde sus primeras aplicaciones en el campo del arte, en los primeros años de la década de los cincuenta, hasta 1974, los procedimientos técnicos de la serigrafía han cambiado significativamente en Portugal, evolucionando de los más rudimentarios métodos directos a métodos fotosensibles con recurso a aparatos sofisticados. Como afirma Gerd Winner, más que en cualquier otra técnica de estampación, los desarrollos técnicos en la serigrafía influyen y determinan las contingencias artísticas.

⁴⁵⁸ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor* —opción, António Inverno—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁵⁹ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado impresor* —opción, Carlos Lacerda—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

La serigrafía artística ha experimentado, como ninguna otra técnica de impresión gráfica de nuestro tiempo, una evolución artística y técnica desde un estarcido sencillo con pantalla de seda, realizada en «artesanía artística», hasta una técnica de impresión gráfica altamente desarrollada con aplicaciones de varios medios que se construyen con la suma de las experiencias gráficas precedentes, las integra en áreas esenciales, las amplía en nuevas posibilidades de expresión y de esta forma se ha convertido en un extraordinario medio de expresión artística de nuestro tiempo. (Winner 1990, 310)

Uno de los primeros y más sencillos procesos utilizados en serigrafía es el método directo. Sobre este método, J. de S'Agaró, en su tratado técnico de serigrafía — *Serigrafía artística*— escribe:

Este es muy elemental y el más sencillo de resolución, porque no requiere elemento complejos y se presta a una técnica libre y directa. Su principio está basado en dejar libre el tamiz en las partes que corresponden al dibujo y en cubrir aquellas otras por las que no debe tener paso la tinta. Para esta obturación podrán ser utilizadas colas, goma laca o barnices celulósicos que son solubles, respectivamente, al agua, alcohol o acetona. (S'Agaró 1973, 26)

Este método directo de trabajar sobre el tamiz es descrito por Henrique Silva a propósito de los procesos serigráficos empleados en el taller del grupo KWY, en París. El artista aclara que, «todavía era serigrafía hecha a mano, directamente en el tamiz»⁴⁶⁰, conforme con su descripción,

[...] en los primeros procesos se dibujaba con una goma líquida [...], era una goma de caucho líquida utilizada para hacer el dibujo. A continuación, se pasaba una emulsión encima cubriendo completamente la pantalla, excepto el caucho. Después se retiraba el caucho del tamiz abriendo, exactamente, el dibujo hecho.⁴⁶¹ (H. Silva 2011)

Este proceso era repetido para cada color: «en primer lugar se hacía un color después se limpiaba la pantalla, se volvía a dibujar, se volvía a pasar la emulsión (que era el obturador del tamiz), se volvía a quitar la goma líquida que estaba allí y, por lo tanto, ya se podía volver a imprimir»⁴⁶² (H. Silva 2011). Cuestionado sobre si en el taller, en 1959, ya se utilizaban los procesos fotográficos de sensibilización de la pantalla serigráfica,

⁴⁶⁰ T. O.: «Ainda era serigrafia feita à mão, directamente na rede».

⁴⁶¹ T. O.: «[...] nos primeiros processos desenhava-se com uma goma líquida. [...] era uma goma de borracha líquida usada para fazer o desenho. Depois, passava-se uma emulsão por cima que cobria a rede completamente, menos por cima da borracha. Depois retirava-se a borracha que estava presa na rede e abria-se, exactamente, o desenho que se fez».

⁴⁶² T. O.: «Primeiro fazia-se uma cor, depois limpava-se a rede, tornava-se a desenhar, tornava-se a passar a emulsão (que era o obturador da rede), voltava-se a tirar a borracha líquida que estava lá e, portanto, já se podia voltar a imprimir».

Henrique Silva responde: «En este taller, no. Solo más tarde en otros talleres que desde entonces han abierto»⁴⁶³ (H. Silva 2011).

A través de fotos del taller KKY se pueden identificar algunos de los materiales y aparatos utilizados por los artistas del grupo para la estampación serigráfica⁴⁶⁴. En una de esas fotos se puede observar que los marcos de las pantallas serigráficas están hechos de madera, y la impresión se hace manualmente con la ayuda de una rasqueta (de madera y caucho). Para la pantalla, René Bertholo encuentra el material apropiado, un tejido de nailon, como aclara Lourdes Castro (2000, 165): «[René Bertholo] encontró una malla de serigrafía que iba a “revolucionar” la técnica serigráfica que hasta entonces utilizaba en Lisboa: en lugar de organdi, era un tejido de nailon con una tela muchísimo más delgada»⁴⁶⁵. Otra fotografía muestra un pequeño escritorio adaptado por René Bertholo que funcionaba como mesa de impresión, con el marco unido a la mesa a través de unas grapas de fijación. Para mover la pantalla existía un sistema muy sencillo, compuesto por un elástico para mantener la pantalla levantada y un pedal para la bajar. Para el secado de las pruebas, como se observa en otra imagen, los artistas usan un tendedero de cuerdas y unas pequeñas pinzas para tender las pruebas acabadas de estampar.

El mismo método directo también es descrito, en conversación, por Armando Alves (2012). Según el artista este es el método que utiliza en su taller alquilado en la Rua Paços Manuel, en Oporto, aún durante los últimos años de la década de los cincuenta. En este período sus serigrafías se resumían a experimentos hechos de una forma muy rudimentaria, utilizando materiales comprados en una empresa de artes gráficas (que comercializaba principalmente materiales de litografía), y recurriendo a los conocimientos técnicos transmitidos por António Quadros y otros artistas de la generación anterior que frecuenta la ESBAP. Armando Alves describe una tinta —una especie de goma de color levemente rosado, vendida en botellas— que se aplicaba con pincel, y con la cual se hacía el dibujo directamente sobre el tamiz. Después se obturaba toda la seda y a conti-

⁴⁶³ T. O.: «Nessa oficina não. Só mais tarde em outras oficinas que entretanto foram abertas».

⁴⁶⁴ Tres fotografías reproducidas en el catálogo *KKY: Paris 1958-1968* (2001, 20, 86 y 93): «René Bertholo imprimiendo la revista KKY, 1959»; «Mesa adaptada por René Bertholo para la impresión de la revista KKY»; «René Bertholo, Jan Voss, Christo y Lourdes Castro en la casa-taller donde se imprimía la revista KKY. Al fondo está el tendedero con las pinzas utilizadas para colgar las serigrafías»/ T. O.: «René Bertholo imprimindo a revista KKY, 1959»; «Mesa adaptada por René Bertholo para impressão da revista KKY»; «René Bertholo, Jan Voss, Christo e Lourdes Castro na casa-atelier onde se imprimia a revista KKY. Ao fundo o estendal com as molas que eram utilizadas para dependurar as serigrafias».

⁴⁶⁵ T. O.: «[...] encontrou uma seda de serigrafia que iria “revolucionar” a técnica serigráfica que até então usava em Lisboa: em vez de organdi era um tecido de nylon com uma trama muito, muito mais fina».

nuación se lavaba para remover la tinta y el obturador de las zonas dibujadas, dejando de este modo el dibujo al descubierto y listo para dejar pasar la tinta de estampación (Alves 2012).

El método con estarcidos es también un proceso de preparación de las pantallas serigráficas utilizado en Portugal. En el taller de serigrafía de la Gravura-SCGP, antes de los métodos con películas y emulsiones fotosensibles, se utilizan los estarcidos a finales de los años 60, inicio de los 70. Las diferentes fases implicadas en este método utilizado por los artista en la Gravura-SCGP son detalladas por el artista Man: «Empezamos con el estarcido verde que recortábamos con un X-Acto y lo pegamos en la malla, después de humedecido con la presión y el calor de una plancha»⁴⁶⁶ (Man 1998, s/n p.). Los estarcidos «están supuestos por el recubrimiento o máscara de un determinado material que tapa u obtura aquellas partes por las que no ha de pasar la tinta al ser arrastrada y presionada por la rasqueta; los más corrientes son de papel, celuloide o unas películas especiales» (S'Agaró 1973, 34). En este método cada uno de los estarcidos recortados y pegados al tamiz funciona como matriz de cada uno de los colores estampados, así lo refiere Man: «tenía que ser como para cualquiera de los otros procesos [serigráficos], para cada color, una malla, por supuesto. El estarcido era la matriz para un color»⁴⁶⁷ (Man 2010). Como explica el artista, las pantallas se hacen con marcos de madera y tamices de seda o nailon, y se montan manualmente, estirando el tamiz sobre el marco; las tintas de impresión eran compradas en la tienda STAG (empresa pionera en la comercialización de material para la industria gráfica, fundada en 1946).

Este método inicial con estarcidos rápidamente se queda desactualizado. De acuerdo con Man, «el estarcido verde era el más rudimentario, no ha durado mucho tiempo»⁴⁶⁸ (Man 2010). En la Gravura-SCGP poco después se empieza a utilizar el método respecto a las películas fotosensibles que, a su vez, es sustituido por las emulsiones fotosensibles.

[...] Cambiamos a la película «five-star» que necesitaba de un laboratorio fotográfico improvisado, y a continuación a la serie 7, un líquido espeso azul que se mezclaba con un porcentaje de dicromato de amonio, líquido amarillo que, por

⁴⁶⁶ T. O.: «Começámos pelo *stencil* verde que recortávamos a x-acto e aderíamos à rede, depois de humedecido, com a pressão e o calor de um ferro de engomar».

⁴⁶⁷ T. O.: «Tinha que ser como em qualquer dos processos, para cada cor, uma rede, como é evidente. O *stencil* era a matriz para uma cor».

⁴⁶⁸ T. O.: «O *stencil-verde* foi [o método] mais rudimentar, não durou muito tempo».

supuesto, volvía la emulsión verdosa. Luego se extendía en la malla con una rasqueta, se secaba, se montaba la pantalla con el acetato, la esponja y el cristal por debajo con la fuerte lámpara de vapor de mercurio que nos cegaba la mirada, se controlaba el tiempo de sensibilización...⁴⁶⁹ (Man 1998, s/n p.)

En la Gravura-SCGP, en 1969, se monta un laboratorio de fotografía (Sardo 2013, 269) y los artistas empiezan a investigar sus posibilidades. La serigrafía es el primer proceso artístico que permite la incorporación de imágenes fotográficas de forma fácil y barata. A partir de los años 70 sus posibilidades plásticas pasan a ser ampliamente exploradas por los artistas, en combinación con los demás elementos pictóricos y gráficos propios de la serigrafía. Como nota Delfim Sardo:

La serigrafía [...] permitía fácilmente el uso de tramas y la conversión de películas fotográficas en imágenes utilizables en las mallas serigráficas y el uso de la fotografía como un múltiple, [la fotografía] de costosa impresión, pasa ahora a tener otra vida en las series serigráficas, que por primera vez, introducen la imagen fotográfica en el contexto de las artes plásticas, fuera, por lo tanto, de la fotografía como una disciplina en sí.⁴⁷⁰ (Sardo 2013, 274)

Son precisamente los avances tecnológicos con respecto a los procesos fotográficos los que permiten que la serigrafía se convierta en una técnica elegida por los movimientos de vanguardia. No solo por su consonancia con los conceptos del arte popular, por el uso de la iconografía de los *mass media* y por la mecanización de los medios de expresión; sino también por contribuir a la destrucción de las barreras tradicionalistas que delimitan las artes plásticas, y, consecuentemente, por viabilizar la interdisciplinaridad e intercambio de valías dentro de las varias áreas de las artes. Según Fritz Eichenberg, estos procesos fotográficos adaptados por los artistas a la serigrafía artística eran ya utilizados anteriormente en la industria.

Los avances técnicos que ocurrieron a la vez con estos acercamientos al arte no eran del todo nuevos. La fotografía, por ejemplo, desde hace mucho tiempo que era utilizada en el proceso de serigrafía comercial. Fue el afán de los artistas en adoptar modos de expresión más mecánicos y menos autográficos los que

⁴⁶⁹ T. O.: «[...] Passámos à película “five-star” que requeria um improvisado laboratório fotográfico e, de seguida, à série 7, um líquido pastoso azul ao qual tínhamos que adicionar uma percentagem de dicromato de amónio, líquido amarelo que, logicamente, tornava a emulsão esverdeada. Depois era espalhá-la na rede com uma raclete, secá-la, montar o quadro juntamente com o acetato, a esponja e o vidro por debaixo da potente lâmpada de vapor de mercúrio que nos encadeava o olhar, controlar o tempo de sensibilização...».

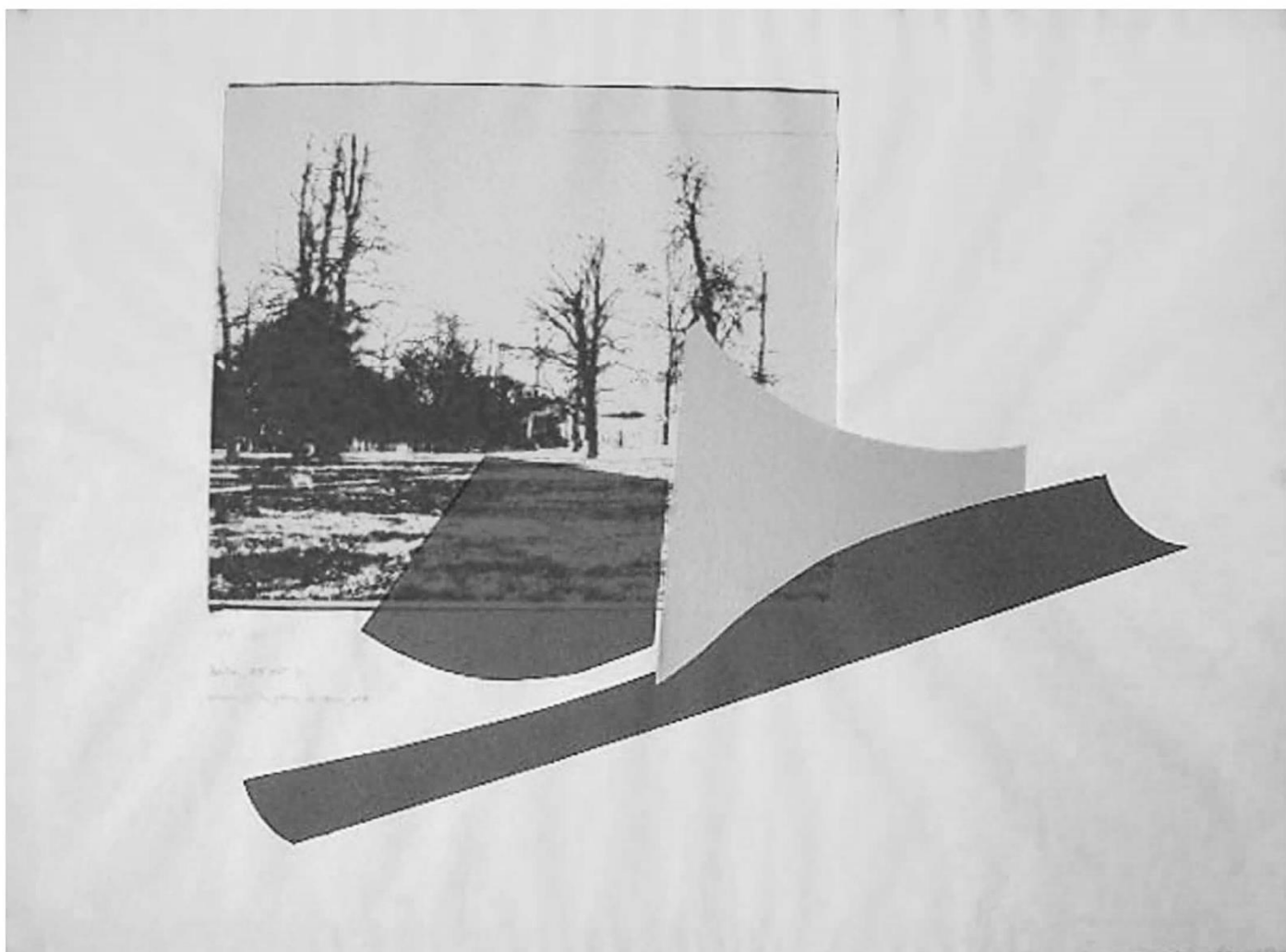
⁴⁷⁰ T. O.: «A serigrafia [...] admitia facilmente o uso de tramas e a conversão de películas fotográficas em imagens usáveis nas sedas e o uso da fotografia como múltiplo, cara na sua impressão, passou a ter uma outra vida nas séries serigráficas que, pela primeira vez, introduzem a imagem fotográfica no contexto das artes plásticas, fora, portanto, da fotografia como disciplina em si».

trajeron a la luz una serie de materiales y procedimientos no convencionales.⁴⁷¹ (Eichenberg 1976, 487)

Los procesos fotosensibles de preparación de las pantallas serigráficas y la incorporación de imágenes fotográficas como elemento plástico en la composición de las serigrafías surgen aún en la década de los sesenta. Ana Filipa Candeias menciona el recurso a la «foto-serigrafía» en el número 8 de la revista *KWY*, editada en el otoño de 1961 (Candeias 2001, 96). El taller KWY vuelve a utilizar los procesos fotosensibles en la cubierta del número siguiente, *KWY 9*, realizada por Jan Voss, con colaboración de Guido Biasi, con una serigrafía que tiene por base una imagen fotográfica. Estampada con un único color (además de los colores usados en el título), se puede distinguir una muchedumbre de personas en el contraste claroscuro. La imagen se consigue a través de ese contraste recortado entre la zona estampada y el color del soporte, no utilizando, como se comprueba, las tramas de puntos para simular los medios tonos, recurso que más tarde pasará a ser muy utilizado por los artistas. El uso de una imagen fotográfica para tratar la temática de la muchedumbre evidencia ya una perspectiva de crítica a la cultura de masas.

Observando las serigrafías registradas en la BDSAP se verifica que unas de las primeras obras en incorporar imágenes fotográficas son las dos serigrafías de Alfredo Queiroz Ribeiro —*Wisdom is the power of being wise* [alfrib001] y *Some People I Know* [alfrib002]— de 1971. Estas dos obras están estampas en pequeñas tiradas de quince pruebas, la primera con cuatro tintas y la segunda con tres tintas. Alfredo Queiroz Ribeiro tampoco recurre a las tramas de puntos para resolver las imágenes fotográficas. En *Wisdom is the power of being wise* la imagen de un paisaje surge del recorte y del contraste de dos colores; el color más claro, a pesar de estar superpuesto y estampado sobre el verde oscuro, asume el papel de fondo, donde los contornos de los árboles surgen recortados. Además de la imagen fotográfica, el artista juega con aspectos de transparencia y opacidad a través de la conjugación de formas definidas por sus valores cromáticos. La superposición y la transparencia son utilizadas en la estampa *Some People I Know* para construir la imagen fotográfica. La utilización de tres colores, en vez del contraste marcado de dos, atribuye cualidades volumétricas y de medios tonos a la imagen. Al mismo tiempo, el desenfoque obtenido por el pequeño desajuste de los colores provoca

⁴⁷¹ T. O.: «The technical developments that went hand in hand with these approaches to art were not entirely new. Photography, for instance, had long been used in the commercial screen process. It was the eagerness of artists to adopt more mechanical, less autographic modes of expression that brought to the fore a number of unconventional materials and procedures».



62 – Alfredo Queiroz Ribeiro, *Wisdom is the power of being wise*, 1971 [alfrib001].

un alejamiento del carácter fotográfico y del contenido representado, forzando la mirada del observador en las cualidades pictóricas y formales de la imagen.

A partir de la década de los setenta muchos son los artistas que incorporarán imágenes fotográficas en la composición de sus serigrafías, aspecto que se encuentra claramente reflejado en las obras registradas en la BDSAP: así acontece en las dos *Crimeias* de Guilherme Parente, en 1970, serigrafías que resultan de la investigación del artista en esta área; António Charrua, en 1971, también utiliza una trama de puntos para reconstruir una imagen fotográfica, en la serigrafía [*Poster n° 2*], impresa por António Inverno, para la revista *Seara Nova*; Jorge Martins, en 1972, en la serigrafía *S/ título* [jormar001] utiliza el mismo proceso para conseguir una figura de una mujer; también en 1972; Manuel Casimiro hace lo mismo en sus dos serigrafías monocromáticas con el título *A cidade*; Querubim Lapa utiliza en [*Poster n° 12*]; como también en las cinco obras *S/ título*, de 1973, de Ana Vieira, centradas y construidas alrededor de una imagen

fotográfica; Costa Pinheiro, en sus obras, utiliza tanto la serigrafía como el offset para transponer y seriar las imágenes fotográficas; Espiga Pinto, en *Oval interceptada* y *Sétimo espaço*, ambas de 1973, utiliza el mismo fotolito, con una imagen de su propia mano, en la composición de las serigrafías; Fernando Calhau, en el mismo año, realiza *S/ título [tese]*, con una imagen fotográfica de un elemento vegetal que se repite, estampado en serigrafía sobre pintura acrílica; y, por último, en la *Serigrafia* [aavv001] realizada por diversos artistas y estampada por António Inverno, en 1974, surge una figura arquitectónica basada en una imagen fotográfica.

El taller de Carlos Lacerda cuando dirige sus actividades hacia el área de la serigrafía artística ya manipula los métodos fotográficos de sensibilización de las pantallas serigráficas. La conversación establecida con Carlos Lacerda (2012) se desarrolló gran parte alrededor de los distintos procedimientos serigráficos utilizados a lo largo de los años en su taller. El serígrafo describe detalladamente las diversas fases del desarrollo de los procesos de preparación de las pantallas serigráficas y de estampación, desde la rudimental película adherente *Simplex* hasta las emulsiones fotosensibles que todavía siguen en uso.

El taller de Carlos Lacerda, establecido en 1964 en Lisboa (Damaia), solo trabaja inicialmente en el sector de la serigrafía industrial⁴⁷². En los años 70 pasa a dedicarse

⁴⁷² Carlos Lacerda (2012) aclara que, en la parte de la impresión industrial, el desarrollo técnico es progresivo, en un trabajo simultáneo con los fabricantes y los serígrafos. Inicialmente los materiales son muy rudimentales pero, posteriormente, empieza a traer material más moderno de Suiza (puesto que este país utilizaba el mismo sistema serigráfico que en Portugal). Carlos Lacerda es visitado por representantes de los propios fabricantes, alemanes y otros, en un esfuerzo conjunto de mejorar los aparatos a través de la experiencia de los profesionales. Según Carlos Lacerda, su taller es el punto de referencia de esas empresas en Portugal y punto de llegada de las novedades al país.

De la conversación con el serígrafo se desprende que los primeros procesos de estampación usados en su taller, para la serigrafía industrial, son semejantes a los utilizados en los talleres de serigrafía artística del mismo período. Al inicio la pantalla es simplemente un marco de madera donde se grapa y estira la seda. Para obturar la pantalla se usa el papel *Simplex*, que tiene una capa especial que se derrite con el calor de la plancha (es un soporte vegetal con una parte gomosa). Primero se recorta con la ayuda de un estilete la forma del dibujo. Después el papel se aplica del lado exterior del cuadro, con la plancha caliente del lado interior. Así la goma se derretirá y adherirá a la seda. Después se despegla la película vegetal transparente (para que se pueda poner arriba del dibujo y ver). Las primeras tintas usadas (alemanas, de la marca *Pröll*) son demasiado espesas y secan rápidamente en los poros de la pantalla, bloqueando el paso de la tinta y dificultando el trabajo del serígrafo, más tarde el taller pasa a usar unas tintas inglesas. Para bloquear la pantalla se usa goma arábiga que después se limpiaba con alcohol; la tinta se remueve con diluyente para que después se pueda reutilizar la pantalla serigráfica. Inicialmente las pantallas son hechas con un material llamado *Nytal* (tejido de nailon). Antes de las emulsiones fotosensibles, surgen las películas fotosensibles para hacer la transferencia fotográfica. Solo al final de los años 60 se pasa a usar las emulsiones fotosensibles. Las primeras emulsiones son muy difíciles de aplicar pero gradual-

también a la estampación de serigrafías artísticas, aceptando encargos de la Galeria 111, de la Gravura-SCGP y también trabajando directamente para los artistas que consideraba más rentables (como por ejemplo, Maluda, Manuel Cargaleiro, Nikias Skapinakis, etc.). Para estos trabajos usa una máquina semiautomática para estampar. Sin embargo, el registro (acierto) se sigue haciendo manualmente.

mente pasan a tener más calidad, permitiendo más detalle en el dibujo. La aplicación de la emulsión con el uso de una máquina solo surge en los años 80.

Posteriormente al período de estudio, el taller de Carlos Lacerda desarrolla técnicas de cuatricromía y otras técnicas compuestas, que eliminan el volumen de las capas de tinta. Un ejemplo de este tipo de serigrafía es la obra —*S/ título*, 1980— de la artista Menez (1926-1995), estampada por Carlos Lacerda, perteneciente a la colección del MAM. Para realizar estos trabajos Carlos Lacerda tiene en su taller una sección exclusiva para fotografía, donde se fotografía las maquetas y se hace la separación de los colores a través de un proceso de redes. Para garantizar la calidad de los colores, el serígrafo trabaja a partir de diapositivas y no de las fotografías, con la ayuda de un aparato propio para hacer la separación de los colores de las diapositivas (Lacerda 2012).

6

EDITORES REGISTRADOS EN LA BDSAP

6.1 EDICIONES LIMITADAS Y «PRUEBAS JUSTIFICADAS Y FIRMADAS»

La definición tradicional de edición en la estampa implica la producción de una tirada estampada en serie a partir de la misma matriz, donde resultan pruebas⁴⁷³ justificadas⁴⁷⁴ y firmadas por el artista. Las alteraciones verificadas en los criterios que determinan el concepto de serigrafía original exigen una actualización de esa definición tradicionalista.

⁴⁷³ «Se entiende por prueba, un ejemplar cualquiera del tiraje o edición total de una determinada plancha, piedra, madera, etcétera» (Manzorro 1976, 16).

⁴⁷⁴ «Todas las pruebas de una tirada de serigrafías originales deben, en su estado definitivo, ser justificadas, es decir, llevar en el ángulo inferior izquierdo generalmente, de mano del artista, su número de prueba y la cifra de tirada total (11/100 por ejemplo)» (Caza 1974, 108).

Por un lado, se cuestiona el discurso laudatorio alrededor de las «pruebas justificadas y firmadas» y de las ediciones limitadas. Francisco Sánchez Ortiz (1978, 53) se interroga sobre esta cuestión: «Lo que sinceramente no alcanzo a comprender, salvo en el abierto caso del comprador-inversor, es el vehemente interés por la limitación de ejemplares, que la propia propaganda comercial —“firmados y numerados”— se encarga de fomentar». El autor menciona a continuación que, excepcionalmente, «en determinados procedimientos técnicos» las pruebas van «perdiendo fidelidad» debida al «desgaste» de la matriz. Sin embargo, eso no ocurre con la edición de serigrafías, ya que, «[...] en la serigrafía fácilmente se puede producir ediciones muy grandes»⁴⁷⁵ (Fritz 1976, 484), con un número casi ilimitado de pruebas. Francisco Sánchez Ortiz añade que,

[...] sin embargo, parece que uno se regocija en saber que de su grabado sólo existen «en el mundo» otros nueve u otros veinticuatro, y ninguno más. ¿Es que pierde valor artístico la obra por ser más difundida? ¿Se habría esfumado el encanto de la sonrisa de Gioconda si a su autor se le hubiera ocurrido grabarla en vez de pintarla? (Sánchez Ortiz 1978, 53)

También Hortensia Mínguez García (2013, 83) se refiere a las ediciones limitadas como fruto de intenciones comerciales: «paralelamente, en concordancia con los valores capitalistas y fines mercantiles de valoración, tasación, promoción y venta de la obra, los grabadores comenzaron a creer en la idea de restringir el tiraje de una obra y la cancelación de la matriz una vez concluida la edición».

Sin embargo, como se ha comentado, el número de la tirada, por sí solo, no resta valor artístico a la obra. En efecto, son precisamente las grandes tiradas las que cuestionan el «aura» asociada a la obra única y redefinen el valor de la obra múltiple —«Dirigido a un amplio tiraje que las características técnicas no tanto permiten como lo imponen, la impresión del múltiple serigráfico violenta, al parecer, esta noción de ejemplar único que la pintura enfatiza»⁴⁷⁶ (Skapinakis 2009)—.

Por otro lado, basta constatar que la serigrafía artística ya no pasa obligatoriamente por la producción de una tirada: la serigrafía puede, o no, ser seriada, y esa serie puede o no ser constituida por múltiples idénticos; puede también componerse de una prueba única o de pruebas estampadas sobre distintos soportes, o incluso desbordando sus soportes; la serigrafía artística puede combinar diferentes materiales y extenderse a diferentes disciplinas de las artes.

⁴⁷⁵ T. O.: «[...] silkscreen printing can easily produce very large editions».

⁴⁷⁶ T. O.: «Destinado a uma vasta tiragem que as características técnicas não só consentem como impõem, a impressão do múltiplo serigráfico violenta, aparentemente, essa noção de exemplar único que o quadro sublinha».

Ante este entendimiento amplio de serigrafía original, también la edición de serigrafías originales tiene que abarcar esta pluralidad y ser entendida considerando las particularidades específicas de cada obra sin estar sujeta a proposiciones preestablecidas. El editor no deja por esto de cumplir su papel en la divulgación y distribución de las serigrafías de los artistas, independientemente de si es una edición según los parámetros más tradicionales o alguna versión menos específica.

Algunas serigrafías registradas en la BDSAP dan cuenta de este desbordamiento de los límites que contenían la edición. Ese es el caso de las serigrafías de la serie *Quadrados negros* de Fernando Calhau. En la concepción de estas obras el artista empieza por realizar una tirada normal de pruebas estampadas en serigrafía. Sin embargo, pone en entredicho la edición tradicional manipulando directamente sobre cada una de las pruebas con materiales del dibujo. Estas obras se colocan en un espacio dubio entre la obra múltiple y la obra única. Aunque cada obra sea distinta, lo que las domina es la repetición serial del propio proceso creativo. Como observa Fernando Calhau,

Era el propio proceso creativo que se tornaba serial: había siempre una matriz cuadrada negra centrada en el papel, que también era cuadrado, un cuadrado de papel blanco con otro, más pequeño, dentro; después había un dibujo en el margen alrededor que enfatizaba de diferentes maneras el negro del centro. Ahí había un tratamiento estrictamente serial: los dibujos eran todos del mismo tamaño, con el cuadrado negro del mismo tamaño, era un trabajo completamente repetitivo.⁴⁷⁷ (Calhau 2001, 61)

Al contrario de la ediciones seriadas tradicionales, las series de Fernando Calhau no son justificadas ni limitadas, además, son interminables: «la serie, para Calhau, es interminable —solo se agota en el borde del manierismo— y encuentra su sentido en la naturaleza de la propia repetición»⁴⁷⁸ (Sardo 2001, 28).

Debido a la menudencia de la intervención manual sobre cada una de las obras de la serie *Quadrados negros*, la primera percepción general de la exposición *Desenhos negros* (Calhau: *desenhos* 1970) parece exhibir todas las pruebas idénticas de una misma tirada, acentuando la idea de obra múltiple. Según Francisco Bronze (1970, 49-50), este «extremo despojamiento formal» en una exposición «articulada como un todo» solo se

⁴⁷⁷ T. O.: «Era o próprio processo criativo que se tornava serial: havia sempre uma matriz quadrada preta que era centrada no papel, que também era de forma quadrada, um quadrado de papel branco com um outro, mais pequeno, dentro; depois havia um desenho de margem à volta que variava e que acentuava de maneiras diferentes o negro do centro. Aí havia um tratamento estritamente serial: os desenhos eram todos da mesma dimensão, com o quadrado negro do mesmo tamanho, era um trabalho completamente repetitivo».

⁴⁷⁸ T. O.: «A série, para Calhau, é interminável — ela só se esgota na iminência do manierismo — e retira o seu sentido da natureza da própria repetição».

explica por una marcada «intensión irónica»⁴⁷⁹. Solo a partir de una observación más atenta se van reconociendo los elementos que diferencian las obras unas de las otras.

Solamente el marco (simulado) presentaba un cierto tratamiento pictórico, ligeras gradaciones de color en los ángulos y lados, suficiente para alterar, sin embargo, la lectura de los objetos. De hecho, los cuadros pasan a leerse, gracias a este artificio pictórico en los marcos, como superficies cóncavas o convexas. Por medio de un proceso ilusorio muy simple, sus características planas (reales) eran, de este modo, destruidas y las superficies se modificaban, dinamizadas, alcanzando tensiones inesperadas.⁴⁸⁰ (Bronze 1970, 49-50)

También Vieira da Silva con su forma de trabajar la serigrafía confunde los rígidos conceptos que encierran la edición tradicional, a través de la manipulación directa de las pruebas con otros materiales. Sin embargo la manipulación de las pruebas estampadas, en Vieira da Silva, no acontece como resultado de un tratamiento serial a través de un proceso creativo de repetición, como en Fernando Calhau, sino de una necesidad constante de rehacer la obra. Las pruebas idénticas de una tirada serigráfica son la base ideal para repensar y reestructurar sus valores cromáticos.

La obra serigráfica de otros artistas, como Sérgio Pinhão y Hansi Staël, de algún modo sacude el meticuloso precepto de similitud que agrega las pruebas de una edición. En las serigrafías de Sérgio Pinhão, las pequeñas diferencias que surgen entre las distintas pruebas de una tirada, son suficientes para originar precepciones distintas de la obra, una vez que toda la composición está enteramente determinada por el color. Esta movilización cromática aparente, de prueba para prueba, es ocasionada por la técnica de estampación de capas de colores degradados, de forma intercalada y yuxtapuesta. Se puede considerar, incluso, que las obras serigráficas de Hansi Staël podrían cuestionar de forma sutil, y ciertamente de forma involuntaria, los límites de semejanza/desemejanza entre las diferentes pruebas de una tirada. En este caso, es la artesanía de los materiales utilizados lo que inflinge desemejanzas significativas en las diversas pruebas de la tirada: desde los grados de densidad de las tintas, a los contornos indeterminados de las manchas de color, o a la presencia inconstante de zonas de blanco no estampadas. Sin embargo, las desemejanzas entre las pruebas parecen no destruir la semejanza que las une.

⁴⁷⁹ T. O.: «[...] extremo despojamento formal [...] articulada como um todo [...] intensão irónica».

⁴⁸⁰ T. O.: «Somente a moldura (simulada) apresentava um certo tratamento pictural, leves gradações de cor nos ângulos ou nos lados, suficientes para alterarem, todavia, a leitura dos objectos. Na verdade os quadros passam a ser lidos, graças a esse artificio pictórico nas molduras, como superfícies côncavas ou convexas. Por um processo ilusório muito simple, as suas características planas (reais) eram assim destruídas e as superfícies alteravam-se, dinamizadas, alcançando inesperadas tensões».

6.2 LOS EDITORES: ARTISTAS, INSTITUCIONES Y EMPRESAS

En la Base de Datos de la Serigrafía Artística en Portugal figura una lista de 34 editores relacionados con las serigrafías en ella registradas: ARTIS, Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos, Ed. La Différence (París), Edición de autor (Armando Alves), Edición de autor (Artur Varela), Edición de autor (Artur Rosa), Edición de autor (Eduardo Nery), Edición de autor (Espiga Pinto), Edición de autor (Eurico Gonçalves), Edición de autor (Fernando Calhau), Edición de autor (Guilherme Parente), Edición de autor (Henrique Silva), Edición de autor (Jorge Martins), Edición de autor (Julião Sarmiento), Edición de autor (Man), Edición de autor (Manuel Cargaleiro), Edición de autor (Sérgio Pinhão), Hotel Alfa, Editions du Griffon (Suiza), Galeria 111 (Lisboa), Galeria Judite Dacruz, Galeria S. Francisco (Lisboa), Gravura-SCGP (Lisboa), Grupo Sem/Cem, Hotel Príncipe de Luanda, Revistas «Córnio» (Lisboa), Kestner Gesellschaft (Hanóver), Kompass, Mário Martins da Silva (Lisboa), Moura George, Pierre Brochet SA (París), Pierre Loeb Éditeur (París), Revista KWY (París), Revista Seara Nova (Lisboa)⁴⁸¹. Este conjunto de editores está asociado a 193 serigrafías en la BDSAP⁴⁸².

Las serigrafías artísticas pueden ser editadas por los propios artistas o editadas por cualquier otra entidad. En los casos en que el artista edita su obra, él puede asumir simultáneamente el papel de autor, impresor y editor, siendo, por consiguiente, un *artista-serígrafo*. De las obras registradas en la BDSAP algunas son producidas en estas circunstancias: ese es el caso de cuatro serigrafías de Man —serigrafías *Jogo S6* [man003], *Jogo QSI* [man004], *Jogo QSIII* [man005] y *Jogo S4* [man006]— concebidas,

⁴⁸¹ Según información recogida a partir de la *Lista organizada en orden alfabético de editores*, de la *Búsqueda simple* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁸² Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías organizadas por — opción, editores—*, de la *Búsqueda simple* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

estampadas y editadas por el artista (Man 2010); de una serigrafía de Julião Sarmento, *Vaca a passar debaixo da ponte sobre o Tejo e o avião da Alitalia* [julsar002], estampada por el artista en los talleres de la Gravura-SCGP (*Julião Sarmento: Catalogue Raisonné* 2007); también de las obras de Henrique Silva, que estampa y edita todas las obras serigráficas que están registradas en la BDSAP (H. Silva 2011); y lo mismo sucede con las serigrafías de Sérgio Pinhão, *Mach I* [serpin001], *Interespaço* [serpin004], *Roda da fortuna* [serpin005], *Espaço-tempo* [serpin006], *Rotação* [serpin007], *Geométrica* [serpin009], *Teoria da cor I* [serpin010], *Teoria da cor II* [serpin011] y *Vermelho, azul, em forma* [serpin012] (Pinhão 2008).

Sin embargo, en los casos en que el artista edita su obra, él puede, como opción, valerse de un *técnico-serígrafo* para la estampación de sus obras serigráficas y ser asimismo el editor. Ese es el caso de *Três Palácios do Loire* [artvar001], de 1973, concebida y editada por Artur Varela pero estampada por António Inverno (*António Inverno: 25 anos de serigrafia* 1996); también de algunas obras de Guilherme Parente, como *S/ título* [guipar003], *Branca de Neve* [guipar004] y *S/ título* [guipar005], todas editadas por el propio artista y estampadas por António Inverno (Parente 2011); de las obras de los años 50 y 60 de Manuel Cargaleiro (*Manuel Cargaleiro: obra gravada 1957-1978* [1978]); también Julião Sarmento edita la serigrafía *Maputo* [julsar003] que es estampada en Mozambique (*Julião Sarmento: Catalogue Raisonné*, 2007); el artista Eurico Gonçalves edita *S/ título* [eurgon002] en 1973 y confía la impresión al serígrafo António Inverno (*António Inverno: 25 anos de serigrafia* 1996); Artur Rosa también edita muchas de sus obras aunque nunca haya estampado por el proceso serigráfico, entre ellas están *Rotações* [artros003], *Triângulos brancos*, 1972 [artros004], *Transparência* [artros005], *Da recta ao triângulo* [artros006] y *Rotação de um triângulo* [artros008] (Rosa 2011); y es el caso de la serigrafía *Ameaça II* [eduner006] concebida y editada por Eduardo Nery, y regalada la tirada a la escuela Ar.Co (Archivo de Eduardo Nery).

Además de los artistas, otras entidades editan obra serigráfica. En los registros de la BDSAP algunas surgen de una forma esporádica, relacionadas solamente con la edición de una única obra o de un único artista. Normalmente son empresas exteriores al mercado del arte o empresas extranjeras. Registrado en la BDSAP, entre otras empresas, surge el caso de la obra *S/ título* [manbap004], de Manuel Baptista editada por el Hotel Alfa (*António Inverno: 25 anos de serigrafia* 1996); y de la serigrafía *S/ título* [pau-reg001], datada en 1974, de Paula Rego, editada por Moura George (*António Inverno: 25 anos de serigrafia* 1996). Las serigrafías de Eduardo Nery, *Vida e morte* [eduner003] y *Prismas no espaço II* [eduner008] también son las únicas editadas, respectivamente, por la Comissão Nacional de Socorros aos Presos Políticos y el Hotel Príncipe de Luanda (Archivo de Eduardo Nery). La Editions du Griffon surge en los registros únicamente con

la edición, en 1970, de la serie de diez serigrafías de Nadir Afonso, estampadas en Suiza (Afonso 2011); y, de modo semejante, la Ed. La Différence (París) edita dos serigrafías de Júlio Pomar, *Portrait d'aout* [julpom003] y *S/ título* [julpom004], ambas datadas en 1974 (*Júlio Pomar: obra gráfica* 1999).

Otros editores tienen un papel más preponderante en la divulgación, distribución y comercialización de la serigrafía artística en Portugal, o por realizar ediciones de varios artistas, aunque de una forma puntual, o por la forma consistente con que realizan esas ediciones. Entre este grupo de editores destaca la Gravura-SCGP, la revista *KWY*, la Galería 111, la Galería S. Francisco, la revista *Seara Nova* y la *Kompass*. También destacan las dos serigrafías editadas por las revistas *Córnio* en 1952 —*Bicórnio* [ferlem001] de Fernando Lemos y *Tricórnio* [marves006] de Marcelino Vespeira— que, por primera vez, aproximan las ediciones serigráficas usadas en la industria publicitaria a una esfera artística, conjugando el trabajo de dos artistas, de un impresor y de un editor.

La Gravura-SCGP en Lisboa, desde su inauguración en 1956 hasta 1974, edita 23 serigrafías⁴⁸³. Con excepción de las dos ejecutadas por la artista Hansi Staël (1956 y 1957), todas las demás son ediciones de los años 70. Paralelamente a las ediciones de estampas, la Gravura-SCGP promueve la práctica de taller junto a los artistas, a través de los espacios equipados para el efecto y de la dinamización de cursos de formación; y organiza exposiciones en muchas localidades del país, en las colonias portuguesas y en el extranjero. De acuerdo con Joana Brites (2013, 226), «de aquí ha resultado, además de la difusión internacional del Grabado moderno portugués, una importante descentralización de las iniciativas culturales, generalmente centradas en Lisboa y Oporto»⁴⁸⁴. A partir de agosto de 1972 las ediciones pasan de ciento cincuenta a doscientas pruebas, con la intención de aumentar la distribución. El alcance de estas iniciativas de la Gravura-SCGP, en la difusión de la serigrafía y del grabado portugués, se verifica en gran parte por el aumento de los socios ligados a la sociedad, repárese que,

La ausencia de ánimo de lucro ha permitido la práctica de precios reducidos, y por lo tanto, la propagación del grabado hacia un público cada vez más amplio de los conocedores y compradores. El número de socios ha superado con creces las

⁴⁸³ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor* —opción, *Gravura-SCGP*—, de la *Búsqueda avanzada* del menú *Consultar* de la BDSAP. Además de estas 23 serigrafías registradas en la BDSAP la Gravura-SCGP edita también dos serigrafías del brasileño Rossini Perez, en 1972; tres del francés Pol Gachon (1943), entre 1972 y 1973; y dos serigrafías del canadiense Renée Gagnon (1942), en 1973 (*20 Anos da Gravura* [1976]).

⁴⁸⁴ T. O.: «[...] daqui resultou, além da divulgação internacional da Gravura moderna portuguesa, uma importante descentralização das iniciativas culturais, por norma centradas em Lisboa e no Porto».

expectativas iniciales. El 31 de diciembre de 1957 se contaron 356 socios; al mismo momento del mes en el año de 1968, el número había aumentado a 1043.⁴⁸⁵ (Brites 2013, 210)

La revista *KWY*, en París, aparece registrada en la BDSAP como editora de dos serigrafías de Vieira da Silva, *S/ título* [viesil010] y *Vostok* [viesil012]⁴⁸⁶. Estas dos serigrafías, además de existir como obras individuales, también son parte integrante de las páginas de la revista *KWY*. Si bien las revistas no son objeto de este estudio, se destaca la importancia de las ediciones del *KWY*. El grupo edita y stampa la revista, entre 1958 y 1964, con serigrafías de muchos de los artistas que con ellos colaboraron. Además de Vieira da Silva y de los elementos del grupo, surgen nombres como Manuel Cargaleiro, António Saura, Manolo Millares, Jorge Martins, Arpad Szenes, George Noël, Guido Biasi, Peter Saul, Corneille, Yves Klein, Niki de St. Phalle, Jean Tinguely, Françoise Dufrêne, Martial Raysse, Paul Wunderlich, entre otros. La revista, inicialmente, tiene una distribución muy restricta, circulando entre un grupo de amigos, pero, paulatinamente, alcanza un público más vasto e internacional, en una esfera más cosmopolita: «Desde finales de 1961, *KWY* circula en una red difusa de galerías y librerías parisinas o difundida por otras ciudades europeas y americanas (Hamburgo, Múnich, Basilea, Londres, Nueva York, São Paulo ...) donde se sobrentiende el abandono de la esfera semiprivada (más o menos casera) de divulgación [...]»⁴⁸⁷ (Candeias 2001, 96). La revista empieza por ser editada con una pequeña tirada de sesenta pruebas y, a partir del número *KWY* 6, con una tirada de quinientas pruebas, la revista pasa a tener ediciones de trescientas pruebas; también el número de páginas describe la misma curva ascendente, pasando de ocho a varias decenas de páginas (*KWY: Paris 1958-1968* 2001).

La Galería 111 tiene también un papel significativo en la edición de serigrafías artísticas. Otras galerías comerciales organizan exposiciones donde son exhibidas obras serigráficas, tal es el caso de la Galería Judite Dacruz, de la Mini Galería, de la Prisma 73, e la Quadrum y de la Galería Casino Estoril, sin embargo, pocas se dedican a la

⁴⁸⁵ T. O.: «A ausência de fins lucrativos permitiu a prática de preços reduzidos e, por conseguinte, a difusão da gravura por um público cada vez mais vasto de apreciadores e compradores. O número de sócios ultrapassou largamente as expectativas iniciais. A 31 de Dezembro de 1957 contavam-se 356 sócios efectivos; na mesma altura do mês em 1968, o número crescera para os 1043».

⁴⁸⁶ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor* —opción, *Revista KWY, Paris*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁸⁷ T. O.: «Desde finais de 1961, *KWY* circula numa malha difusa de galerias e livrarias parisienses ou disseminada por outras cidades europeias e americanas (Hamburgo, Munique, Basileia, Londres, Nova Iorque, São Paulo...) deixando subentender o abandono da esfera semi-privada (mais ou menos caseira) de divulgação [...]».

edición de serigrafías. En los registros de la BDSAP, solamente la Galeria Judite Dacruz edita también una serigrafía de Artur Rosa, *Homenagem a Josef Albers II* [artos010]⁴⁸⁸; y la Galeria S. Francisco, en Lisboa, entre 1971 y 1973, edita un conjunto de 11 serigrafías de la autoría de Manuel Cargaleiro⁴⁸⁹.

Registradas en la BDSAP están 22 serigrafías producidas por 7 artistas, entre 1969 y 1974 y editadas por la Galeria 111⁴⁹⁰. El tamaño de las tiradas de las ediciones de la galería no es constante y se relaciona, por ende, más con características de la propia obra que con criterios de la galería. Las ediciones varían desde las pequeñas tiradas de 25 ejemplares de las serigrafías de António Palolo, pasando por tiradas de 75, 100 o 150 pruebas, hasta las grandes tiradas de 200, 300 pruebas, e incluso de 475 pruebas de un cartel en serigrafía de Marcelino Vespiera, *Che Guevara (cartaz)* [marves004].

A la par de la Galeria 111 surgen las ediciones de serigrafía de la Kompass. Esta es, según ha quedado comprobado, la empresa que más serigrafías edita en Portugal hasta 1974: de los registros de la BDSAP constan 53 serigrafías producidas por 20 artistas, entre 1973 y 1974⁴⁹¹. La Kompass pretende alcanzar un vasto público comercializando las obras editadas tanto en Portugal como en Brasil. Sus ediciones son producidas con tiradas normalizadas de doscientas pruebas; los formatos de las obras varían en centímetros entre el «Tipo A (80x62)», el «Tipo B (62x47)» y el «Tipo C (48X47)» (*Kompass: catálogo número um* 1974); y el precio final de las obras varía en función del «tamaño de la obra», «prestigio y mérito del artista» y «número de colores utilizados en la impresión»⁴⁹² (Kompass [1973]b).

Las ediciones de serigrafías de la revista *Seara Nova* surgen también en la década de los setenta. Las 12 obras registradas en la BDSAP son producidas por 12 artistas entre

⁴⁸⁸ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor* —opción, *Galeria Judite Dacruz*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁸⁹ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor* —opción, *Galeria S. Francisco*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁹⁰ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor* —opción, *Galeria 111*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁹¹ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor* —opción, *Kompass*—, de la *Búsqueda avanzada* en el menú *Consultar* de la BDSAP.

⁴⁹² T. O.: «[...] tamanho da obra [...] prestígio e mérito do artista [...] número de cores utilizadas na impressão».

1971 y 1972⁴⁹³. La relevancia de las ediciones de la *Seara Nova* pasa por los artistas que en ella colaboran y por corresponder al primer trabajo de estampación del serígrafo António Inverno en el área de la serigrafía artística. La *Seara Nova* divulga las ediciones a través de anuncios en la revista, teniendo como público coleccionista sus propios lectores. Todas las ediciones son normalizadas con tiradas de doscientas pruebas y en el formato de setenta por cincuenta centímetros.

⁴⁹³ Según información recogida a partir del *Informe de serigrafías relacionadas con determinado editor* —opción, *Revista Seara Nova*—, de la Búsqueda avanzada en el menú *Consultar* de la BDSAP.

CONCLUSIONES

En el capítulo de las conclusiones cabe presentar en forma de reseña el estudio desarrollado a lo largo del cuerpo de la tesis sobre la serigrafía artística en Portugal, entre 1952 y 1974, enfocando sus principales aportaciones y puntos convergentes. Dada la ausencia de estudios sobre la serigrafía en Portugal, esta tesis (así como futuras investigaciones sobre el tema) se vuelve imprescindible para comprender el valor de la estampa serigráfica, su vasto abanico de proposiciones formales y plásticas y sus aportaciones para las artes plásticas en Portugal.

Quedó establecido que la **Base de Datos de la Serigrafía en Portugal** se presenta como la principal aportación de esta investigación, en cuanto herramienta concebida específicamente para sostener el tema en estudio. Por primera vez se logra obtener una visión de conjunto sobre la serigrafía portuguesa producida en este período, a través de la compilación sistemática de información concreta sobre la materia. En ella están registradas 13 colecciones que contienen estampas serigráficas; 280 serigrafías, producidas por 66 artistas; 34 editores y 21 impresores implicados en la producción de las estampas; 68 exposiciones y 191 referencias bibliográficas relacionadas con la temática.

Como se verificó, la BDSAP no se limita al almacenamiento compilado de datos, además permite su organización en diferentes tipos de formularios, interrelacionados unos con los otros y gestionados a partir de un menú de edición que permite continuamente añadir, modificar o eliminar información.

Finalmente se concluye que la BDSAP permite la consulta de los datos de forma práctica y eficaz. La consulta se realiza a partir de informes predefinidos y configurados (de acuerdo con el conocimiento previo de los datos contenidos en la BDSAP) para

generar respuestas concretas y útiles sobre la temática. Como se constata a lo largo de la investigación, los informes permiten comparar y ordenar los datos y contextualizarlos de acuerdo con diferentes parámetros, sean estos la localización de las obras (colecciones), su organización cronológica (por años o décadas), la autoría de las obras (artistas), los participantes en la producción de las obras (impresores y editores) o su divulgación y aceptación (exposiciones y bibliografía).

La BDSAP no está cerrada ni limitada a los elementos ya en ella inscritos, sino que es un soporte abierto que permite de forma continuada la actualización de los datos, a través de la compilación, catalogación y gestión de obras serigráficas aun no registradas. Esta es una de las características más importantes de la BDSAP, y que admitirá, en el futuro, extender su función a nuevas estampas, y su utilidad a otros estudiosos interesados en la materia.

De este modo, la BDSAP se constituye como una herramienta única y valiosa, debido a los datos en ella compilados, y eficaz ante los objetivos que se proponía. Queda demostrado que las potencialidades de la BDSAP desbordan el ámbito estricto de esta tesis y que, en una perspectiva futura, podrá funcionar también como herramienta indicada para utilización y consulta de otros investigadores y del público en general.

Del análisis de los datos recopilados y registrados en la BDSAP se establecen algunas consideraciones finales que permiten lanzar una mirada general sobre sus contenidos. En concreto, lo primero que se verifica es la concentración de serigrafías en el primer lustro de la década de los setenta en comparación con los dos decenios anteriores, señalando una diferencia de cerca de cuatro quintos. El origen de semejante discrepancia se justifica, principalmente, situando el auge de la serigrafía en los años 70, pero también señalando la ausencia de serigrafías, referentes a los años 50 y 60, en las colecciones estudiadas. Como hemos referido, la ausencia en las colecciones institucionales de importantes obras serigráficas realizadas en los años 50 y 60, particularmente de artistas como René Bertholo, Lourdes Castro, Eduardo Luiz, António Quadros, Manuel Cargaleiro y Costa Pinheiro, aumenta la desproporción de los números presentados. Esta incomprensible ausencia se justificará, en parte, por la emigración masiva de los artistas portugueses y consecuente dificultad en recuperar las serigrafías realizadas durante ese período, considerando, además, que muchas de esas obras fueron producidas de forma intimista, en tiradas muy reducidas y distribuidas solamente para los amigos.

Como hemos comprobado en el cuerpo de esta tesis, a lo largo de los años 70 la proliferación de la serigrafía se debe al interés generalizado por este medio en la esfera

artística portuguesa. Varios factores son indicados como determinantes para esta coyuntura.

El primero es la dinamización de los mercados del arte en el período *marcelista* (1968-1974), fomentada por la aparición de los talleres especializados en estampación serigráfica y por el aumento de la comercialización de múltiples serigráficos por parte de las galerías de arte. Las galerías y otras empresas e instituciones, como la Gravura-SCGP, la SNBA, la Galeria 111, la Kompass, la Galeria S. Francisco y la revista *Seara Nova*, encuentran en las ediciones serigráficas o en la promoción de exposiciones dedicadas a la serigrafía un modo de acompañar el creciente interés por el medio y de aprovechar este período favorable, procurando cautivar un nuevo público con una obra negociable a un precio reducido.

El segundo factor está determinado por las características intrínsecas de la serigrafía como medio expresivo y plástico capaz de dar respuestas a las cuestiones de los artistas de la época. La serigrafía —medio con posibilidades cromáticas próximas de la pintura, en comparación con otros sistemas de estampación— permite la utilización de una vasta gama cromática, desde los colores intensos o sutiles, a los colores fluorescentes, los opacos o transparentes, los colores mates o los brillantes, los colores planos o degradados; o incluso los colores aplicados en capas de tinta espesa o en finas y transparentes superposiciones. Asimismo, la estampación sobre una gran variedad de materiales y soportes, la incorporación de imagen obtenida por procesos fotográficos y la construcción aditiva por capas de color hacen de la serigrafía un medio con múltiples posibilidades plásticas.

Otro de los factores presentados que contribuye a la implementación de la serigrafía entre los artistas portugueses es la oficialización de la enseñanza serigráfica. El taller de serigrafía de la Gravura-SCGP, el curso de Dacos y el taller de António Inverno facilitan a los artistas el contacto y el gusto por la serigrafía, posibilitan el aprendizaje de los procedimientos técnicos con la colaboración de un serígrafo, y propician espacios debidamente equipados para la práctica serigráfica y exploración plástico del medio.

El último factor concluyente para la proliferación de la serigrafía en los años 70 es el hecho de que la estampa serigráfica se constituye como una obra fácil y barata de comercializar y, simultáneamente, como una forma de divulgar el trabajo de los artistas.

Como consecuencia del apogeo serigráfico en los primeros años de la década de los setenta, se constata que muchos artistas realizan sus primeras serigrafías en ese período, como es el caso de Fernando Calhau, Sérgio Pinhão, Man, António Palolo, Eduardo Nery, Vítor Fortes, Nikias Skapinakis, Artur Rosa, Ana Vieira, entre muchos otros artistas; sin embargo, otros ya habían iniciado sus prácticas serigráficas en las décadas ante-

riores, como Costa Pinheiro, Lourdes Castro, Espiga Pinto, René Bertholo, Manuel Cargaleiro, Henrique Silva, Eduardo Luiz y Marcelino Vespeira.

Hay que considerar otro aspecto para comprender el conjunto de artistas y serigrafías inscrito en la BDSAP: la preponderancia de la serigrafía en el trabajo de los artistas. Por un lado, se constata que una parte significativa de artistas pasa por la serigrafía de una forma muy breve, y de ellos solamente existe el registro de una única obra en la BDSAP, como sucede con algunos artistas que colaboran con la *Seara Nova*, como Artur Varela, Cipriano Dourado, Henrique Ruivo, Jorge Vieira, Lima de Freitas, Luís Filipe Abreu, Maria Keil y Querubim Lapa; y con otros artistas como Humberto Marçal, Henrique Manuel, Martins Correia, Ruy Leitão y Pedro Chorão. Por otro lado, otros artistas tienen una producción serigráfica más intensa y consistente, y por ello, tanto la serigrafía es determinante en sus recorridos artísticos, como sus obras serigráficas aportan particularidades al campo de las artes plásticas. Así ocurre con artistas como Fernando Calhau, Guilherme Parente, Manuel Cargaleiro, Vieira da Silva, Lourdes Castro, Costa Pinheiro, Eduardo Nery, António Palolo, Sérgio Pinhão, Artur Rosa, Nikias Skapinakis, Júlio Pomar, Eduardo Luiz, Man, Marcelino Vespeira, Vítor Fortes y Henrique Silva. Para algunos de ellos la serigrafía surge de forma autónoma y no accesoria a la pintura, es decir que son artistas que desarrollan su pensamiento a través de la práctica serigráfica, trabajando como *artistas-serígrafos* e involucrándose en el proceso de estampación. De entre ellos se destaca Vieira da Silva, Lourdes Castro, Fernando Calhau y Sérgio Pinhão.

En este estudio no se desprecia la función desempeñada por los impresores y editores. Además de los *artistas-serígrafos* que estampan sus propias obras, se verifica la importancia de los *técnicos-serígrafos* y sus aportaciones a la obra final. Reconociendo el distinto papel de los distintos talleres en la enseñanza, en la praxis y en el desarrollo técnico de la serigrafía en Portugal, a lo largo del período en estudio, desde los talleres de Roberto Araújo, en Lisboa, y del K.W.Y., en París, hasta los talleres de la Gravura-SCGP, de António Inverno y de Carlos Lacerda y su impulso tecnológico en la serigrafía artística de los años 70. Se considera, asimismo, la preponderancia de los editores en la divulgación, distribución y comercialización de la serigrafía artística en Portugal. Del grupo analizado, se destacan las ediciones de las *Córnio*, de la Gravura-SCGP, de la revista *K.W.Y.*, de la Galeria 111, de la Galeria S. Francisco, de la revista *Seara Nova* y de la *Kompass*.

En el ámbito de esta tesis se estructura un acercamiento a la serigrafía portuguesa incidiendo en una contextualización histórico-artística de las obras y sus autores. Bajo

una organización cronológica que atraviesa los años 50, 60 y 70 se pueden definir tres momentos distintos en los avances de la serigrafía en Portugal. El primer momento marca la aparición de la serigrafía, al inicio de los años 50, en el medio artístico portugués por vía de la industria de la publicidad y vinculada a artistas como Roberto Araújo y Thomaz de Mello. Los avances en la serigrafía en este período llegan por medio de artistas multifacéticos, capaces de interrelacionar diferentes áreas de las artes y de la tecnología, en el que destacan, además de Roberto Araújo y Thomaz de Mello, artistas como Hansi Staël, António Lino y António Quadros. Las serigrafías de estos tres últimos artistas aparecen ya integradas en las exposiciones de estampa a la par de las litografías, calcografías y xilografías, participando, de este modo, en las actividades dinamizadas por la Gravura-SCGP, y del importante impulso dado por esta institución a la estampa en Portugal.

Un segundo momento, que ocurre a partir de 1958 y se prolonga por los años 60, queda especialmente marcado por el contexto de emigración parisiense que caracteriza el arte portugués en este período. La producción serigráfica aparece ya en pleno diálogo con la modernidad internacional y se destaca en la obra de artistas como René Bertholo, Lourdes Castro, Manuel Cargaleiro, Vieira da Silva, António Quadros, Henrique Silva y Eduardo Luiz. París se convierte en el destino de muchos expatriados y escenario de los principales acontecimientos en el área de la serigrafía, en el que se subraya la revista *KWY*, publicación que logra integrar las nuevas proposiciones de la figuración.

En el tercer momento, iniciado en los últimos años de la década de los sesenta y consolidado a lo largo de los años 70, se verifica la delineación de dos trayectorias muy distintas en el abordaje de la serigrafía artística en Portugal: por un lado, la acentuación de la praxis serigráfica llevada a cabo por los artistas que frecuentan los talleres de la Gravura-SCGP, en sus intentos de redescubrir la serigrafía; por otro, la producción masiva de serigrafía, estampada por talleres profesionalizados y de amplia distribución comercial, que consecuentemente culmina en la desvalorización de la serigrafía en el medio artístico portugués. En este período, por primera vez en la estampa portuguesa, la serigrafía se convierte en el medio predilecto de los artistas, en detrimento de otros medios como la litografía o la calcografía, incluso cautivando a artistas hasta entonces desinteresados en la estampa. Esta nueva realidad se incrementa por el encuentro que existe entre las nuevas inquietudes de los artistas y las posibilidades plásticas ofertadas por la propia serigrafía; y también por las contingencias únicas de la serigrafía en cuanto medio de divulgación de la obra de los artistas.

La pluralidad de tendencias de este período se refleja en la diversidad de soluciones plásticas presentada en las estampas. Los artistas del pop, del minimalismo, del abstraccionismo geométrico, del *op art*, del *hard-edge* y del *color-field* encuentran en la serigrafía el medio propicio a sus investigaciones formales. Artistas como António Palo-

lo, Armando Alves, Artur Rosa, Eduardo Nery, Jorge Pinheiro, Man, Vítor Fortes, Fernando Calhau, Sérgio Pinhão, Julião Sarmento, Nikias Skapinakis y Júlio Pomar, entre otros, buscan en la serigrafía los colores homogéneos, los contornos recortados y el rigor de las manchas para traducir su necesidad de depuración formal y cromática, y su deseo de excluir completamente la manualidad, las pinceladas y las texturas inherentes al proceso de pintar. Las estampas de estos artistas aparecen ahora más influenciadas por la cultura londinense y por las proposiciones del pop americano.

Finalmente, se señalan algunas problemáticas analizadas en la tesis. La primera se refiere a la originalidad y a la reproductibilidad asociadas a la serigrafía, cuestiones que acompañan todas las técnicas gráficas que, además de sus aplicaciones artísticas, tienen también usos industriales de reproducción y difusión de imágenes. Como se verifica, en Portugal la falta de distinción entre la serigrafía original y la serigrafía de reproducción genera incomodidad entre los artistas y desconfianza entre el público. Si el mecanismo generado alrededor de la serigrafía aumenta la producción serigráfica entre los artistas y activa un nuevo mercado en el medio artístico portugués, la proliferación de la serigrafía como medio de reproducción y su divulgación masiva sentencia su desvalorización y desmotiva el trabajo de los *artistas-serígrafos*.

Mediante la definición de copia en el arte gráfico se determina la definición de serigrafía de reproducción: que son todas las serigrafías que copian obras originales de arte, incluso cuando son producidas en ediciones limitadas y firmadas por los artistas. Bajo estas condiciones se encuentran registradas en la BDSAP las trece serigrafías de Nadir Afonso, de 1970, que constituyen copias exactas de pinturas de la autoría del artista. En los antípodas de esta definición se encuentra la de serigrafía original: basada en el concepto de original en el arte gráfico, entiende por serigrafía original la obra que resulta de la creatividad y expresión del artista, y que sea estampada utilizando los lenguajes y los procesos serigráficos, aunque la obra no sea seriada.

Otro punto señalado en esta tesis es la problemática del concepto tradicional de edición, sus ediciones limitadas y pruebas justificadas y firmadas. La visión tradicionalista de la edición está claramente vinculada a intenciones mercantiles que en nada se relacionan con el valor intrínseco de la obra. Como hemos indicado, las grandes tiradas por sí solo no retiran valor artístico a la obra, son precisamente ellas las que cuestionan el «aura» asociada a la obra única y redefinen el valor de la obra múltiple. El concepto de edición de serigrafía original tiene ahora que dilatarse a la pluralidad que gira en torno de la serigrafía original y ser entendido considerando las particularidades específicas de cada obra y ya no encerrado en proposiciones predefinidas.

Finalmente, se termina este capítulo subrayando que por medio de esta investigación inédita sobre la serigrafía artística en Portugal se contextualizan, por primera vez, las obras en su coyuntura histórica y artística, y se dan a conocer los agentes y los hechos que caracterizan la actividad artística en Portugal alrededor de la stampa serigráfica, desde sus primeras aportaciones en los años 50 hasta 1974 —logrando, así, las expectativas lanzadas en el inicio de la investigación—. Se señala también que la construcción de la BDSAP constituye en sí una forma innovadora de abordar y de estudiar la materia. Esta herramienta, además de corroborar los objetivos que se proponía de abarcar y organizar las serigrafías en el ámbito de la tesis, es asimismo una herramienta de apoyo a investigaciones futuras.

LISTA DE REFERENCIAS CITADAS

20 Anos da Gravura. 1976. Lisboa: Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, 17 de mayo al 12 de junio (textos de Fernando de Azevedo y Gil Teixeira Lopes).

3ª Exposição de gravura portuguesa. 1959. Lisboa: organizado por Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.

I Salão dos Novíssimos. 1959. [Lisboa]: Secretariado Nacional de Informação, junio (texto de C. Moreira Baptista).

III Exposição de artes plásticas. 1958. Almada: Convento dos Capuchos, agosto y septiembre.

III Exposição Nacional de Gravura. 1981. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Exposições e Museografia.

IV Exposição Nacional de Gravura. 1988. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Exposições e Museografia.

VI Salão de arte moderna da cidade de Luanda. 1972. Luanda: organizado por Câmara Municipal y Comissão Municipal de Turismo, agosto.

A Capital. 1973. «Para lançamento na Europa de um esquema inédito de divulgação da arte contemporânea junto das grandes massas populacionais, empresários brasileiros desejam associar-se a portugueses». *A Capital*, 7 de Abril: 9.

A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto 1956-2004. 2013. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio (textos de Fernando Faria de Oliveira, Maria da Luz Rosinha, David Santos, Joana Brites, André Silveira y Delfim Sardo).

Adragão, Maria del Sol Antela Pulido Garcia. 2010. «O Centro de Arte Colecção Manuel de Brito: génese, desenvolvimento e perspectivas de crescimento da instituição». Tesis de Maestría, Museologia, Universidade Nova de Lisboa.

Afonso, Nadir y Laura Afonso. 2011. Entrevista realizada por la autora. Cascais, 22 de septiembre.

Albuquerque, Teresa. 2008. Entrevista realizada por la autora. Lisboa: Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, 22 de abril.

Alfredo, Marques. 1961. «Uma oficina-livre de gravura artística». 16 de noviembre. En *Gravura vol. 1 [Artigos publicados na imprensa sobre artistas gravadores] compilado por Eva Arruda de Macedo, 1961-1967*. Consultado en la Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Almeida, Bernardo Pinto de. 2009. *O Modernismo II: o Surrealismo e depois*. Vol. 19 de *Arte Portuguesa: da pré-história ao séc. XX*, coordinado por Dalila Rodrigues. [Vila Nova de Gaia]: Fubu, D.L.

Almeida, Victor Manuel Marinho de. 2009. «O design em Portugal: um tempo e um modo». Tesis Doctoral, Belas-Artes (Design de Comunicação), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Alves, Armando. 2012. Conversación no grabada vía teléfono realizada por la autora. 27 de marzo.

Amorim, Roby. 1956. «Uma exposição discutida: problemas e anseios de sete jovens pintores». *Diário Ilustrado*, 17 de Dezembro.

Anacleto, Ana. 2010. «Fernando Calhau (1948-2002): la manière noir». *Arquivo L+Arte* (10 de enero). Consultado: 8 de septiembre, 2013.
http://arquivolarte.blogspot.pt/2010/01/fernando-calhau-1948-2002-la-maniere_10.html.

Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta. 1994. Lisboa: Palácio Galveias, octubre (textos de António Rodrigues, Gonçalo Pena, antología de textos).

Anos 70: atravessar fronteiras. 2009. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9 de octubre de 2009 al 3 de enero de 2010 (textos de Teresa Gouveia, Rita Sousa Macedo, Raquel Henriques da Silva, Ana Filipa Candeias, Ana Ruivo, Rita Lopes Ferreira y Rita da Fabiana).

António Inverno: 25 anos de serigrafia. 1996. Lisboa: Palácio Galveias (Textos de João Soares y Francisco Faria Paulino).

António Lino 1914-1996. 2000. Odivelas: Câmara Municipal, Biblioteca Municipal D. Dinis, 22 de noviembre al 13 de diciembre (textos de Sara Cristina Silva, Maria João Neto, João Pancada Correia).

António Quadros. 1958. Lisboa: SNI, julio.

Arquivo L+Arte. 2011. «Coleção Jorge Brito». *Arquivo L+Arte* (17 de enero). Consultado: 31 de mayo, 2014. <http://arquivolarte.blogspot.pt/2011/01/colecao-jorge-de-brito.html>.

Artur Rosa: pintura e escultura. 1973. Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 14 de junio al 15 de julio.

Azevedo, Fernando. 1974. Prefacio a *Exposição de gravura* [folleto]. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, verano.

Azevedo, Fernando. 1976. «Gravura 1956-1976». En *20 Anos da Gravura*. Lisboa: Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, 17 de mayo al 12 de junio.

Barreto, Nuno. 1977. *Serigrafia prática*. Oporto: Associação de Estudantes-Departamento de Artes Plásticas e Design da ESBAP. Texto policopiado.

Bertholo, René. 2000a. «Entrevista a René Bertholo». Entrevista realizada por Paula Rito. *Arte Teoria: revista do Mestrado de Teoria de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, (1): 145-149.

Bertholo, René. [1965] 2000b. «O real para além da narrativa». Entrevista realizada por Pierre Restany, 26 de mayo, 1965. En *René Bertholo*, 51-56. Oporto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000.

Bosterhaut, Marie Van. 2008. «La portée de 68 en Belgique». *Centre de la Gravure et de l'Image imprimée*. Consultado: 2 septiembre, 2013. http://www.mai68.fr/bibliotheque/File/dossierdepresse_mai68.pdf?PHPSESSID=b2a1a51724be4eefb4056dab0db4bd54.

Brett, Guy. 2010. «Um conto de duas cidades». *Lourdes Castro/ Manuel Zimbro: à luz da sombra*, 19-25. Oporto: Fundação de Serralves, 5 de marzo al 13 de junio.

Brites, Joana. 2013. «Quando a gravura moderna portuguesa se tornou uma realidade: a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (1956-1968)». En *A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto 1956-2004*, 201-232. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio.

Bronze, Francisco. 1969a. «Exposições». *Colóquio: Artes e Letras* 52 (febrero): 47-53.

Bronze, Francisco. 1969b. «Exposições». *Colóquio: Artes e Letras* 53 (Abril): 43-50.

Bronze, Francisco. 1970. «Carta de Lisboa». *Colóquio: Artes e Letras* 60 (octubre): 48-50.

Caixa Geral de Depósitos. 2013. «Responsabilidade social: cultura; missão». *Caixa Geral de Depósitos*. Consultado: 28 agosto, 2013.
<https://www.cgd.pt/Institucional/responsabilidade-social-cgd/Cultura/Pages/Missao.aspx>.

Calhau: desenhos [convite]. 1970. Lisboa: Galeria de Arte Moderna SNBA, 30 de junio (inauguración).

Calhau, Fernando. 2001. «Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001». Entrevista realizada por Delfim Sardo. En *Work in Progress: Fernando Calhau*, 49-237. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 18 de octubre de 2001 al 5 de enero de 2002.

Candeias, Ana Filipa. 1996. «Revista KWY: da abstração lírica à nova figuração 1958-1964». Tesis de Maestría, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Candeias, Ana Filipa. 2001. «A revista KWY». En *KWY: Paris 1958-1968*, 87-101. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril.

Carlos, Isabel. 1995. «Sem plinto, nem parede: anos 70-90». Vol. 3 de *História da Arte Portuguesa*, dirigido por Paulo Pereira, 638-647. Lisboa: Círculo de Leitores.

Castro, Lourdes. 1992. Citaciones de la artista en *Lourdes Castro: além da sombra*. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 20 de julio al 6 de Septiembre.

Castro, Lourdes. 2001. «Uma entrevista com Lourdes Castro». Entrevista realizada por Manuel Zimbro. En *KWY: Paris 1958-1968*, 163-166. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril.

Castro, Lourdes. 2010. «A serigrafia». En *Lourdes Castro/ Manuel Zimbro: a sombra e a luz*, 37. Oporto: Fundação de Serralves, 5 de marzo al 13 de junio.

Castro, Lourdes. 2012. Carta a la autora. 12 de mayo.

Caza, Michel. 1974. *La Serigrafia*. Barcelona: Ediciones Rufino Torres.

Centro de Arte Manuel de Brito. 2014. «A colecção: Colecção Manuel de Brito». *Centro de Arte Manuel de Brito*. Consultado: 24 de mayo, 2014. <http://camb.cm-ojeiras.pt>.

Conceição Jr. [1981]. Introducción a *Gravura contemporânea portuguesa*. Macau: Museu Luís de Camões.

Correia, João Pancada. 2000. «Arte e ofício na obra de António Lino». En *António Lino: 1914-1996*, 21-25. Odivelas: Biblioteca Municipal D. Dinis, 22 de noviembre al 13 de diciembre.

Cudell, Ana. 2013. «Contexto histórico da obra pictórica de Júlio Pomar». *MTPNP: Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal, Escola das Artes, Universidade Católica do Porto*. Consultado: 25 de agosto, 2013. http://www.artes.ucp.pt/mtpnp/estudos/Arte_contemporanea_01_contexto_historico_julio_pomar.pdf.

Dacos. 2008. Cuestionario vía correo electrónico dirigido por la autora. 11 de junio.

Diário de Notícias. 1973a. «Constituída em Portugal uma sociedade, a Kompass, para lançamento na Europa de uma nova tecnologia de divulgação da arte junto das grandes massas populacionais». *Dário de Notícias*, 23 de diciembre.

Diário de Notícias. 1973b. «Para lançamento na Europa de um novo esquema de divulgação da arte contemporânea junto das grandes massas populacionais empresários brasileiros desejam associar-se a portugueses». *Dário de Notícias*, 8 de abril.

Diário Popular. 1973. «Constituída em Portugal uma sociedade (Kompass) para lançamento na Europa de uma nova tecnologia de divulgação da arte junto das grandes massas populacionais». *Diário Popular*, 22 de diciembre.

Dias, Fernando. 2001. «Gonçalo Duarte. O naufrago do KKY». En *KKY: Paris 1958-1968*, 257-261. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril.

Eichenberg, Fritz. 1976. *The Art of the Print: Masterpieces, History, Techniques*. London: Thames and Hudson.

Espiga: 50 anos de gravura e serigrafia; 1958-2008 Catálogo Raisonné. 2008. Lisboa: Centro Português de Serigrafia, 13 de diciembre de 2008 al 17 de enero de 2009 (texto de Rocha de Sousa).

Exposição 73. 1973. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, diciembre.

Exposição de gravura [folleto]. 1974. Lisboa: SNBA, Estação do Rossio, verano (texto de Fernando Azevedo).

Exposição de gravura contemporânea. 1962. Almada: Convento dos Capuchos, agosto y septiembre.

Exposição de gravura portuguesa contemporânea [1]. 1957. [Lisboa]: Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.

Exposição de gravura portuguesa contemporânea [2]. 1957. [Lisboa]: organizado por Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.

Exposição de gravura portuguesa contemporânea [folleto]. 1958. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol, febrero.

Expresso. 1973. «Quando a arte é negócio...». *Expresso*, 29 de diciembre.

Fernandes, João. 2000. «O mundo de René Bertholo». En *René Bertholo*, 13-18. Oporto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 7 de abril al 28 de mayo.

Ferreira, Vergílio. 1978. Introducción a *Manuel Cargaleiro: obra gravada 1957-1978*, 9-16. [Lisboa]: Galeria de S. Mamede.

Flama. 1967. «Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: uma oficina vista por dentro». *Flama*, 21 de julio.

França, José-Augusto. 1976. «Vinte anos de "Gravura"». *Colóquio Artes* 28 (junio): 73.

França, José-Augusto. 1994. «Perspectiva corrida e sintética dos anos 60». En *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Palácio Galveias, outubro.

França, José-Augusto. 2001a. «Os anos 60 em Portugal». En *KWY: Paris 1958-1968*, 35-45. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril.

França, José-Augusto. 2001b. «René Bertholo, sua situação na pintura portuguesa da segunda metade do século XX». En *KWY: Paris 1958-1968*, 127-129. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril.

França, José-Augusto. 2006. «Introdução à leitura de Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio: 1951-1956». En *Unicórnio, etc.: mostra documental*, 7-16. Lisboa: Biblioteca Nacional, 16 de diciembre de 2006 al 3 de marzo de 2007.

França, José-Augusto. 2009. *A arte em Portugal no século XX: 1911-1961*. 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte.

França, José-Augusto. 2012. Entrevista telefónica realizada por la autora. 6 de marzo.

Franco, Luís Lyster. 2012. «Guilherme Camarinha, Staël Hansi, Hein Semke». *Arte Teoria: revista do CIEBA* 14/15, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2011/2012): 165-169.

Frazão, Maria João Galhardo. 2012. «António Palolo: roteiro artístico-biográfico». Tesis de Maestría, História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva. 2013. «René Bertholo». *Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva*. Consultado: 20 de agosto, 2013. <http://fasvs.pt/colecao/view/214>.

Fundação Calouste Gulbenkian. 2009. «Biblioteca de Arte: história». *Fundação Calouste Gulbenkian*, 22 de diciembre. Consultado: 24 de noviembre, 2014. <http://biblarte.gulbenkian.pt/Biblarte/pt/AcercaDaBiblioteca/Historia>.

Fundação Calouste Gulbenkian. 2013. «Fundação: história e missão». *Fundação Calouste Gulbenkian*. Consultado: 06 de noviembre, 2013. <http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Fundacao/HistoriaEMissao?a=22>.

Fundação de Serralves. 2013. «A coleção». *Fundação de Serralves*. Consultado: 15 de septiembre, 2013. <http://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/>.

Gomes, Inês Vieira. 2011. «Os caminhos desbravados por João Hogan como gravador: da construção de paisagens nocturnas à desconstrução da figura no imaginário onírico». *Idearte-Revista de Teorias e Ciências da Arte*, n.7: 47-60. Consultado: 5 de enero, 2014. <http://www.academia.edu>.

Gomes, Inês Vieira. 2014. «A obra gravada de Guilherme Parente: análise do percurso artístico na Slade School of Fine Art, Londres, 1968 1970». *Cadernos de História de Arte: revista do Instituto de História da Arte-Centro de Investigação, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, n. 2: 155-170.

Gonçalves, Eurico. 1992. «Arte portuguesa nos anos 50: neo-realismo, surrealismo, abstraccionismo». *Artes e Leilões* 16 (septiembre y octubre): 10-20.

Gonçalves, Eurico. 2004. «Man: o obstinado rigor do espírito construtivo». Noviembre, 1998. En *Man: um percurso 1959/2004*, 14. Cascais: Centro Cultural, 6 de marzo al 4 de abril.

Gonçalves, Rui Mário. 1966. Prefacio a *Seis artistas portugueses de Paris*. Lisboa: Galeria Buchholz, septiembre.

Gonçalves, Rui Mário. 1975. «A Gravura em Portugal». 31 de julio. En *Gravura vol. 2 [Artigos publicados na imprensa sobre artistas gravadores] compilado por Eva Arruda de Macedo, 1964-1977*. Consultado en Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Gonçalves, Rui Mário. 1988. «1961-1968. Nova Figuração. Signo. Objecto. Pop. Op». En *História da Arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa.

Gonçalves, Rui Mário. 1991. *Pintura e escultura em Portugal 1940-1980*. 3ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.

Gonçalves, Rui Mário. 1992. «A década do silêncio 1951-1960». En *Arte portuguesa nos anos 50*, 85-99. Beja: Câmara Municipal, octubre y noviembre de 1992; Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, enero y febrero de 1993.

Gonçalves, Rui Mário. 1994. «Recordando os anos sessenta». En *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Palácio Galveias, octubre.

Gonçalves, Rui Mário. 1999. «Para estar perto de todos». En *Júlio Pomar: obra gráfica*. Leiria: Arquivo Distrital, diciembre.

Gonçalves, Rui Mário. 2004. «Vacilante ambiguidade». En *Man: um percurso 1959/2004*, 9-10. Cascais: Centro Cultural, 6 de marzo al 4 de abril.

Gonçalves, Rui Mário. 2006. «A mais democrática das artes do desenho». En *20 Gravadores portugueses actuais*. Lisboa: Fundação Mário Soares. Consultado: 20 de noviembre, 2013.
<http://www.grafopel.pt/client/documentos/portuguese/Boletim%20Abril%202008.pdf>.

Gravura contemporânea. 1956. Lisboa: Galeria Pórtico, organizado por Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.

Gravura portuguesa contemporânea. 1957. Lisboa: Galeria Pórtico.

Gravura, litografia, desenho de Hansi Staël [folleto]. 1957. Lisboa: Galeria Diário de Notícias, 22 al 28 de noviembre.

Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. [s. d.]. Folheto informativo. [Lisboa]: Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses.

Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. 1957. Estatutos. Lisboa: Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. Versión fotografada en *A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto 1956-2004*, 216-217. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2013.

Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. 1959. Prefácio a *3ª Exposição de gravura portuguesa contemporânea*, 3. Lisboa: Cooperativa Gravura.

Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. 1961. Comunicado da direcção. Lisboa: Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, enero.

Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. 1962a. Comunicado e convocatória aos sócios. Lisboa: Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, 22 de marzo.

Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. 1962b. «Posição da gravura nas artes plásticas contemporâneas». En *Exposição de gravura contemporânea*. Almada: Convento dos Capuchos, agosto y septiembre.

Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. 1970. Relatório da direcção. Lisboa: Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, junio.

Gravure portugaise contemporaine. 1969. París: Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, 25 de noviembre al 20 de diciembre (textos de Joaquim Veríssimo Serrão y Armando Vieira Santos).

Guilherme Parente: obra gráfica 1963-1993. 1993. Lisboa: Palácio Galveias, 26 de enero al 21 de febrero (textos de João Soares, Fernando Azevedo, Elisabete Brito y Lucinda Lopes).

H. Staël [desplegable]. 1960. Lisboa: SCGP, 14 de octubre al 5 de noviembre.

Hansi Staël. 1960. Lisboa: Palácio Foz, 28 de diciembre de 1960 al 8 de enero de 1961 (texto de Martins Correia).

Isidoro, Jaime. 1955. Introdução a *Desenhos e pinturas: 1ª Exposição da Actividade Anual da Academia Dominguez Alvarez*. Oporto: Dominguez Alvarez, 4 al 14 de mayo. *Casa Comum*. Consultado: 24 de agosto, 2013.
http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_120092.

Isidoro, Jaime. 2004. Prefacio a *Vieira da Silva (1908-1992) Arpad Szenes (1897-1985): pintura, desenho, serigrafia*. Oporto: Galeria Alvarez, 19 de marzo al 30 de abril.

Julião Sarmiento: Catalogue Raisonné, edições numeradas; 1972-2006. 2007. Vol. 1. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (textos de Delfim Sardo, Doris Von Drathen y María Jesús Ávila).

Júlio Pomar: obra gráfica. 1999. Leiria: Arquivo Distrital, diciembre (textos de Mário Soares y Rui Mário Gonçalves).

Kompass. [1973]a. Estatutos de la Kompass. Início da actividade/ Filosofia da empresa/ Tópicos fundamentais da política comercial/ Relacionamento Portugal-Brasil/ Prospeção e estudo do mercado espanhol.

Kompass. [1973]b. «Kompass Portugal, Geradora de Arte: colaboração para o planeamento».

Kompass. 1974. Prefacio a *Kompass: catálogo número um (provisório)*. Lisboa: Kompass, inauguración día 29 de marzo.

Kompass: catálogo número um (provisório). 1974. Lisboa: Kompass, inauguración día 29 de marzo.

KWY: Paris 1958-1968. 2001. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril (textos de Alçada Baptista, Alfredo Margarido, Ana Filipa Candeias, Artur Maciel, David Bourdon, Ernesto de Sousa, Fernando Dias, Fernando Gil, Fernando Pernes, Gerald Gassiot-Talabot, Guy Weelen, Hans Friemond, Helder Macedo, João Vidal, José Gil, José Luís Porfírio, José-Augusto França, Jürgen Claus, Manuel Villaverde Cabral, Manuel Zimbro, Margarida Acciaiuoli, Margarida Veiga, Mário de Oliveira, Navarro de Andrade, Pierre Restany, Rita Macedo y Sebastião Foncesa).

Lacerda, Carlos. 2012. Conversación no grabada vía teléfono realizada por la autora. 20 de abril.

Laus, Harry. 2015. «Curriculum Vitae». *Núcleo Literatura e Memória. Literatura Digital*. Consultado: 12 de marzo, 2015.
http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/curriculum_harry.pdf.

Lemos, Fernando. 2011. «Fernando Lemos: pintar com a fotografia». Entrevista realizada por Elsa Garcia, 31 de octubre. *Blue Velvet*. Consultado: 23 de septiembre, 2013. <http://bluevelvet.janelaurbana.com/2011/10/31/fernando-lemos-pintar-com-a-fotografia/>.

Luiz, Eduardo. 1973. Entrevista realizada por Fernando Gil. En *Eduardo Luiz Expõe na Galeria 111*. Lisboa: Galeria 111. Enero.

Maciel, Artur. 1959. «I Salão dos Novíssimos: exposição no S.N.I.». *Colóquio: Artes e Letras* 4 (julio): 32-35.

Magalhães, Teresa. 2011. Entrevista realizada por la autora. Lisboa: taller de la artista, 9 de mayo.

Man. [1974] 1998. «A Gravura do meu tempo». En *Man: obra gravada 1970/74*. Lisboa: Gravura-Cooperativa de Gravadores Portugueses, 24 de septiembre al 29 de octubre.

Man. 2010. Entrevista realizada por la autora. Cascáis: taller del artista, 6 de diciembre.

Man: obra gravada 1970/74. 1998. Lisboa: Gravura-Cooperativa de Gravadores Portugueses, 24 de septiembre al 29 de octubre (textos de Man y antología de textos).

Man: um percurso 1959/2004. 2004. Cascáis: Centro Cultural, 6 de marzo al 4 de abril (antología de textos).

Manuel Cargaleiro: obra gravada 1957-1978. [¿1978?]. [Lisboa]: Galeria de S. Mamede (introducción de Vergílio Ferreira).

Manzorro, Manuel. 1976. *A propósito del grabado original: conceptos fundamentales*. Madrid: Durero.

Marçal, Humberto. 2008. Entrevista realizada por la autora. Lisboa: Centro Português de Serigrafia, 27 de marzo.

Margarido, Alfredo. 2001. «A primeira revista de estética portuguesa no estrangeiro». En *KWY: Paris 1958-1968*, 77-80. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril.

Mínguez García, Hortensia. 2013. «Copia *versus* original-múltiple: una relación dialógica en el arte gráfico reproducible». *Arte, Individuo y Sociedad* 25(1): 77-93.

Monotipos, gravura, serigrafia, tapeçaria de António Lino. 1958. Lisboa: Galeria de Exposições do Diário de Notícias, 1 al 8 de febrero.

Município de Golegã. 2011. «Equuspolis: Joaquim Martins Correia». *Município de Golegã*. Consultado: 30 de noviembre, 2011.
http://www.cm-golega.pt/concelho/historia/item/166-joaquim_correia.

Museu de Arte de Macau. 2014. «Introdução». *Museu de Arte de Macau*. Consultado: 17 diciembre, 2014. http://www.mam.gov.mo/oldmam/mamintro_p.asp.

Nazaré, Leonor. 2009. «Uma sábia distância». 27 de mayo. *Fonseca Macedo: Arte Contemporânea*. Consultado: 3 abril, 2014.
http://www.fonsecamacedo.com/ver_textos.php?ling=pt&id_expo=71.

Nery, Eduardo. 2008. Entrevista realizada por la autora. Lisboa: taller del artista, 11 de junio.

Nery, Eduardo. 2011. «Eduardo Nery: sabotar o real». Entrevista realizada por Elsa Garcia, 17 de noviembre. *Blue Velvet*. Consultado: 6 de abril, 2014.
<http://bluevelvet.janelaurbana.com/2011/11/17/eduardo-nery-sabotar-o-real/>.

Neto, Maria João Baptista. 2000. «A afirmação da modernidade: António Lino e as vivências da pintura portuguesa do seu tempo». En *António Lino: 1914-1996*, 13-19. Odivelas: Biblioteca Municipal D. Dinis, 22 de noviembre al 13 de diciembre.

Nogueira, Isabel. 2009. «Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta: problemáticas da operacionalidade dos conceitos de vanguarda e de pós modernismo». Tesis Doctoral, Belas-Artes (Ciências das Artes), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Nogueiro, Emília. 2010. Inventário de la exposición *António Quadros na memorabilia de Manuel Ferreira*. Bragança: Galeria História e Arte, junio.

Oliveira, Fernando Faria de. 2013. «Palavras introdutórias». En *A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto 1956-2004*, 23. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio.

Paes, Sellés. 1959. «A gravura contemporânea em Portugal». *Colóquio: Artes e Letras* 3 (mayo): 19-25.

Palolo espõe na Galeria Zen. 1971. Oporto: Galeria Zen, 12 de noviembre (texto de Fernando Pernes).

Parente, Guilherme. 2011. Entrevista realizada por la autora. Lisboa: taller del artista, 21 de septiembre.

Pariza Berroa, Josan López de. 2006. «Manual de litografia artística». Oviedo. Consultado: 21 de agosto, 2014.
<http://www.litografiakosky.com/ManualLitografiaArtistica.pdf>.

Paulino, Francisco Faria. 1996. Prefacio a *António Inverno: 25 anos de serigrafia*, 5-7. Lisboa: Palácio Galveias.

Pena, Gonçalo. 1994. «Instituições, galerias e mercados». En *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Palácio Galveias, octubre.

Pernes, Fernando. 1963. «Gravuras de Vieira da Silva». *Colóquio: Artes e Letras* 23 (abril): 60-62.

Pernes, Fernando. 1966a. «José-Augusto França: A pintura surrealista em Portugal». *Colóquio: Artes e Letras* 40 (octubre): 65-66.

Pernes, Fernando. 1966b. «Seis pintores portugueses de Paris». *Colóquio: Artes e Letras* 41 (diciembre): 68-70.

Pinhão, Sérgio. 2008. Entrevista realizada por la autora. Lisboa: taller del artista, 13 de mayo.

Pinharanda, João Lima. 1995. «O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio». En *História da Arte Portuguesa*, dirigido por Paulo Pereira, vol. 3, 593-638. Lisboa: Círculo de Leitores.

Pinheiro, Costa. 2008. «Costa Pinheiro: muitos dos meus quadros continuam silenciosos, lá no atelier». Entrevista realizada por Adelino Gomes, 5 de mayo. *Jornal Público*. Consultado: 8 de marzo, 2012. <http://www.publico.pt/Cultura/costa-pinheiro-muitos-dos-meus-quadros-continuum-silenciosos-la-no-atelier-1327775?all=1>.

Pinto, Espiga. 2011. Conversación no grabada vía teléfono realizada por la autora. 12 de abril.

Pomar, Alexandre. 2000. «Figura. Ficção». En *René Bertholo*, 19-41. Oporto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 7 de abril al 28 de mayo.

Pomar, Alexandre. 2007. «António Quadros: um universo maior». *Alexandre Pomar*, 12 de octubre. Consultado: 9 septiembre, 2013.
http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/12/antnio-quadros.html.

Pomar, Júlio. 2002. *Então e a pintura?* Lisboa: Dom Quixote.

Pomar, Vítor. 2008. Entrevista realizada por la autora. Lisboa, 22 de mayo.

Pombo, Sérgio. 2011. Entrevista realizada por la autora. Parede: taller del artista, 11 de agosto.

[Primeira exposição de gravura portuguesa contemporânea]. 1962. Viana do Castelo: Salão Nobre do Grémio do Comércio, 23 al 30 de mayo.

Rafa Nasiri/ Salem Dabbagh/ Hashim Samarchi. [1968]. Lisboa: Galeria Gravura, mayo y junio.

Real, Miguel. 2006. «José-Augusto França, a década de 50 e as Córnia». En *Unicórnio, etc.: mostra documental*, 25-31. Lisboa: Biblioteca Nacional, 16 de diciembre de 2006 al 3 de marzo de 2007.

Reis, António. 1996. «[Seara Nova: síntese histórica até 1979]». En *Dicionário de História do Estado Novo*, coordenado por Fernando Rosa y J.M. Brandão de Brito. Lisboa: Círculo de Leitores. Citado en *Seara Nova*. Consultado: 15 de enero, 2014.
<http://www.searanova.publ.pt>.

Reis-Santos, Luís. 1953. Prefacio a *Hansi Staël: desenho, impressos, cerâmica*. Lisboa: Galeria de Março.

René Bertholo. 2000. Oporto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 7 de abril al 28 de mayo (textos de João Fernandes y Alexandre Pomar; antologia de textos).

Restany, Pierre. 1960. «Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme». *Centre Pompidou, Paris*. Consultado: 4 de julio, 2014.
<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>.

Restany, Pierre. 2001. «Paris, 1958-1963». En *KWY: Paris 1958-1968*, 49-51. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril.

Ribeiro, Aura. 2012. Entrevista realizada por la autora. Lisboa, 27 de marzo.

Ribeiro, Rogério. 1976. Prefacio a *Gravura portuguesa I*. Del *Álbuns de arte portuguesa*. [Lisboa]: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Rito, Paula. 2000. «KWY: dos cadernos ao Álbum». *Arte Teoria: revista do Mestrado de Teoria de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, 1: 136-144.

Rocha de Sousa. 1976. «Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: 20 anos de presença». *Colóquio Artes* 29 (octubre): 45-50.

Rocha de Sousa. 1994. «Anos 60: lírica do desassossego». En *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Palácio Galveias, octubre.

Rocha de Sousa. 2004. «Man na Galeria de Arte Moderna». Marzo, 1973. En *Man: um percurso 1959/2004*, 20. Cascais: Centro Cultural, 6 de marzo al 4 de abril.

Rocha de Sousa. 2008. «Ofício e símbolo». En *Espiga: 50 anos de gravura e serigrafia; 1958-2008 Catálogo Raisonné*, 1-3. Lisboa: Centro Português de Serigrafia, 13 de diciembre de 2008 al 17 de enero de 2009.

Rodrigues, António. 1994. Prefacio a *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Palácio Galveias, octubre.

Rosa, Artur. 2011. Conversación no grabada vía teléfono realizada por la autora. 21 de noviembre.

Ruivo, Ana. 2003. «A secreta arquitectura dos espaços». En *Vieira da Silva: gravura*. Azambuja: Câmara Municipal, 15 de marzo al 10 de mayo.

Sánchez Ortiz. 1978. «XXIII Salón de Grabado y Sistema de Estampación». *Bellas Artes* 62 (octubre y diciembre): 51-60.

Sanjurjo Castro, Bernardo. 1993. «La serigrafía como medio de expresión artística: posibilidades plásticas». Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

Saraiva, Margarida. 2010. Inventário de la exposición *Serigrafia portuguesa: o século XX na Coleção do MAM*. Macau: Museu de Arte de Macau, 3 de noviembre de 2010 al 16 de enero de 2011.

Sardo, Delfim. 2001. «O mapa da noite é como o mapa do mar: tópicos sobre o trabalho de Fernando Calhau a propósito desta exposição». En *Work in Progress: Fernando Calhau*, 26-30. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 18 de octubre de 2001 al 5 de enero de 2002.

Sardo, Delfim. 2007. «Print Matters: as edições em contexto na obra de Julião Sarmento». En *Julião Sarmento: Catalogue Raisonné, edições numeradas; 1972-2006*, vol. 1, 10-22. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.

Sardo, Delfim. 2013. «Gravura e imagem: a importância da gravura na transformação do entendimento da imagem artística na década de 1970». En *A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto 1956-2004*, 263-276. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio.

Sarmento, Julião. 2008. Entrevista realizada por la autora. Cascáis: taller del artista, 16 de junio.

Sarmento, Julião. 2009. Extracto de la entrevista realizada por Ana Anacleto. *Arquivo L+Arte*, Agosto. Consultado: 8 de septiembre, 2013.
http://arquivolarte.blogspot.pt/2010/01/fernando-calhau-1948-2002-la-maniere_10.html.

Seara Nova. 1971. «15 Posters de artistas portugueses: uma colecção editada pela Seara Nova». *Seara Nova*, febrero.

Sérgio Pinhão. 1979. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, diciembre de 1979 al enero de 1980.

Sérgio Pinhão. 1981. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Exposições e Museografia.

Silva, Arlete Alves da. 2012. Conversación presencial no grabada realizada por la autora. Lisboa: Galeria 111, 18 de abril.

Silva, Henrique. 2011. Entrevista vía Skype realizada por la autora. 7 de octubre.

Silva, Sena da. 1971. «À memória de Roberto Araújo». *Diário de Lisboa*, 17 de septiembre.

Silveira, André. 2012. «René Bertholo: biografia». *Centro de Arte Moderna-Fundação Calouste Gulbenkian*. Consultado: 20 de agosto, 2012.
<http://cam.gulbenkian.pt/index.php?article=60058&visual=2&langId=>.

Silveira, André. 2013. «Retrospecto». En *A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto 1956-2004*, 237-256. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio.

Skapinakis, Nikias. 1998. Prefacio a *Nikias Skapinakis: breve antologia 1950-60-70-80-90*. Lisboa: Cesar Galeria.

Skapinakis, Nikias. 2000. «Os anos 70». En *Nikias Skapinakis: prospectiva 1966-2000*, 210-214. Oporto: Museu Serralves, 6 de junio al 10 de septiembre.

Skapinakis, Nikias. 2009. Prefacio a *Nikias Skapinakis: desenho a preto e branco e a cores: antologia gráfica (1958-2009)*. Cascáis: Fundação D. Luís I.

Skapinakis, Nikias. 2012a. «Paisagens do Vale dos Reis 1987-1979». En *Nikias Skapinakis: presente e passado 2012-1950*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 28 de marzo al 24 de junio.

Skapinakis, Nikias. 2012b. Conversación vía teléfono dirigido por la autora. 28 de febrero.

Soares, Maria Leonor Barbosa. 2004. «Eduardo Luiz, na ordem, a desordem: ampliando a experiência da representação em pintura». *Revista da Faculdade de Letras: ciências e técnicas do património*, vol. 3, 109-127. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Departamento de Ciências e Técnicas do Património.

Tavares, Cristina Azevedo. 1989. Prefacio a *40 Gravuras de Vieira da Silva*. Amadora: Galeria Municipal, septiembre.

Teresa Magalhães. 1991. Macau: Leal Senado, inauguración día 8 de marzo (texto de José Sommer Ribeiro).

Tipo.pt. 2015. «Periódicos e colecções: KKY 1; KKY 2; KKY 3; KKY 4; KKY 5; KKY 6; KKY 7; KKY 8, Vostok; KKY 9; KKY 10; KKY 11; KKY 12, Album». *Tipo.pt*. Consultado: 8 de enero, 2015.
<http://www.tipo.pt/index.php/pt/periodicos/details/9/86>.

Universidade do Porto. 2013. «Antigos Estudantes Ilustres da Universidade do Porto: Alfredo Queiroz Ribeiro». *Universidade do Porto*. Consultado: 24 de julio, 2013.
http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1005949.

Ver. 1955. «Nota». *Ver: fascículos de artes plásticas; organização dos alunos da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa* 1, 2ª série (octubre).

Vieira da Silva (1908-1992) Arpad Szenes (1897-1985): pintura, desenho serigrafia. 2004. Oporto: Galeria Alvarez, 19 de marzo al 30 de abril (texto de Jaime Isidoro).

Vieira da Silva: Les estampes 1929-1976. 1977. Paris: Yves Rivière. Arts et Métiers Graphiques (textos de Guy Weelen).

Vieira da Silva: obra gráfica 1933-1991; coleção Gérard A. Schreiner. 1992.
Lisboa: Palácio Galveias, 13 de octubre al 6 de diciembre.

Vieira, Ana. 2011a. Conversación telefónica realizada por la autora. 5 de mayo.

Vieira, Ana. 2011b. Cuestionario vía correo electrónico dirigido por la autora.
22 de abril.

Weelen, Guy. 1977. Prefacio a *Vieira da Silva: les estampes 1929-1976*, 9. Paris: Yves Rivière. Arts et Métiers Graphiques.

Weelen, Guy. 1993-1994. «O método». En *Catalogue Raisonné*, vol. 2 de *Vieira da Silva*, 326. Paris: Skira, cop.

Weelen, Guy y Jean-François Jaeger. 1993-1994. *Vieira da Silva*. Vol. 1, *Monografía*. Vol. 2, *Catalogue Raisonné*. Paris: Skira, cop.

Winner, Gerd. 1990. «El artista como impresor, el impresor como artista». En *Serigrafía: técnica, práctica, historia*, editado por Wolfgang Hainke, 310-313. Buenos Aires: La Isla.

Work in Progress: Fernando Calhau. 2001. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 18 de octubre de 2001 al 5 de enero de 2002 (textos de Doris von Drathen, Jorge Molder y Delfim, Sardo).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Adam, Robert y Carol Robertson. *Screen Printing: The Complete Water-Based System*. London: Thames & Hudson, 2003.

Almeida, Bernardo Pinto de. *O Modernismo II: o Surrealismo e depois*. Vol. 19 de *Arte Portuguesa: da pré-história ao séc. XX*, coordenado por Dalila Rodrigues. [Vila Nova de Gaia]: Fubu, D.L., 2009.

Barasch, Moshe. *Teorías del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

Benjamin, Walter. «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica». 1936. En *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, 71-113. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

Carlos, Isabel. «Sem plinto, nem parede: anos 70-90». En *História da Arte Portuguesa*, dirigido por Paulo Pereira, vol. 3, 638-647. Lisboa: Círculo de Leitores. 1995.

Chicó, Sílvia. «Anos 70: antes e após o 25 de Abril de 1974». En *Panorama Arte Portuguesa no século XX*, coordenado por Fernando Pernes, 255-278. Oporto: Fundação de Serralves; Campo das Letras, 1999.

Desaulniers, Louis. *L'art de la sérigraphie*. Montréal: Les Presses de L'Université du Québec, cop., 1976.

Eco, Umberto. *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70, 1995.

Eichenberg, Fritz. *The Art of the Print: Masterpieces, History, Techniques*. London: Thames and Hudson, 1976.

Foucault, Michel. *O que é um autor*. Lisboa: Vega, 1992.

França, José-Augusto. *A Arte em Portugal no século XX: 1911-1961*. 4ª ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

França, José-Augusto. «El siglo XX». En *Arte Portugués*, vol. 30 de *Summa Artis: historia general del arte*, 485-577. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1986.

França, José-Augusto. «Introdução à leitura de Uni-Bi-Tri-Tetra-Pentacórnio: 1951-1956». En *Unicórnio, etc.: mostra documental*, 7-16. Lisboa: Biblioteca Nacional, 16 de diciembre de 2006 al 3 de marzo de 2007.

França, José-Augusto. *Os anos 40 na arte portuguesa*. Vol. 1. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

Gonçalves, Rui Mário. «Anos 50: realismos e abstraccionismos». En *Panorama Arte Portuguesa no século XX*, coordenado por Fernando Pernes, 177-207. Oporto: Fundação de Serralves; Campo das Letras, 1999.

Gonçalves, Rui Mário. «1961-1968. Nova Figuração. Signo. Objecto. Pop. Op». En *História da Arte em Portugal: de 1945 à actualidade*. Lisboa: Publicações Alfa, 1988.

Gonçalves, Rui Mário. *Pintura e escultura em Portugal 1940-1980*. 3ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1991.

Hainke, Wolfgang (ed.). *Serigrafia: técnica, práctica, historia*. Buenos Aires: La Isla, 1990.

Lippard, Lucy R. *A art pop*. Lisboa: Verbo, 1973.

Martínez Vela, Manuel. *La serigrafia: de la pantalla de seda a la estampa*. Sevilla: Point de Lunettes, D.L., 2013.

Melo, Alexandre. *Artes plásticas em Portugal: dos anos 70 aos nossos dias*. Al-gés: Difel, 1998.

Melo, Alexandre y João Pinharanda. *Arte Contemporânea Portuguesa/ Portuguese Contemporary Art*. Lisboa: [s. e.], 1986.

Pereira, Paulo (dir.). *História da Arte Portuguesa*. Vol. 3. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

Pernes, Fernando (coord.). *Panorama Arte Portuguesa no século XX*. Oporto: Fundação de Serralves; Campo das Letras, 1999.

Pinharanda, João Lima. «O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio». En *História da Arte Portuguesa*, dirigido por Paulo Pereira, vol. 3, 593-638. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

Pomar, Júlio. *Então e a pintura?* Lisboa: Dom Quixote, 2002.

Ramos Guadix, Juan Carlos y José Quaresma (coord.). *Ensayos sobre reproductibilidad/ Ensaios sobre reprodutibilidade*. Granada: Universidad de Granada, 2008.

Real, Miguel. «José-Augusto França, a década de 50 e as Córnia». En *Unicórnio, etc.: mostra documental*, 25-31. Lisboa: Biblioteca Nacional, 16 de diciembre de 2006 al 3 de marzo de 2007.

Silva, Arlete Alves da (coord.). *Colecção Manuel de Brito: Centro de Arte Manuel de Brito*. Oeiras: Câmara Municipal, cop., 2011.

Weelen, Guy y Jean-François Jaeger. *Vieira da Silva*. Vol. 1, *Monografia*. Vol. 2, *Catalogue Raisonné*. Paris: Skira, cop., 1993-1994.

TEXTOS EN CATÁLOGOS

Almeida, Bernardo Pinto de. «António Quadros». En *António Quadros: o sina-leiro das pombas*. Oporto: Árvore Cooperativa de Actividades Artísticas, 9 de noviembre al 12 de diciembre de 2001; Almada: Casa da Cerca Centro de Arte Contemporânea, 19 de enero al 10 de marzo de 2002.

Azevedo, Fernando. «Gravura 1956-1976». En *20 Anos da Gravura*. Lisboa: Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, 17 de mayo al 12 de junio de 1976.

Azevedo, Fernando. Prefacio a *Exposição de gravura* [folleto]. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, verano, 1974.

Brett, Guy. «Um conto de duas cidades». En *Lourdes Castro/ Manuel Zimbro: à luz da sombra*, 19-25. Oporto: Fundação de Serralves, 5 de marzo al 13 de junio de 2010.

Brites, Joana. «Quando a gravura moderna portuguesa se tornou uma realidade: a Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (1956-1968)». En *A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto 1956-2004*, 201-232. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio de 2013.

Cabral, Manuel Vilaverde. «Paris, Portugal: dos anos de 1950 aos anos de 1970». En *KWY: Paris 1958-1968*, 53-59. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril, 2001.

Candeias, Ana Filipa. «A revista KWY». En *KWY: Paris 1958-1968*, 87-101. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril, 2001.

Castro, Lourdes. «A serigrafia». En *Lourdes Castro/ Manuel Zimbro: a sombra e a luz*, 37. Oporto: Fundação de Serralves, 5 de marzo al 13 de junio de 2010.

Castro, Lourdes. Citaciones de la artista en *Lourdes Castro: além da sombra*. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 20 de julio al 6 de septiembre de 1992.

Conceição Jr. Introducción a *Gravura contemporânea portuguesa*. Macau: Museu Luís de Camões, Galeria de Exposições Temporárias, [1981].

Correia, João Pancada. «Arte e ofício na obra de António Lino». En *António Lino: 1914-1996*, 21-25. Odivelas: Biblioteca Municipal D. Dinis, 22 de noviembre al 13 de diciembre de 2000.

Dias, Fernando. «Gonçalo Duarte. O naufrago do KWY». En *KWY: Paris 1958-1968*, 257-261. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril, 2001.

Drathen, Doris von. «Places behind the eye». En *Julião Sarmiento: Catalogue Raisonné, edições numeradas; 1972-2006*, vol. 1, 52-57. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2007.

Fernandes, João. «Lourdes Castro e Manuel Zimbro: a sombra e a luz». En *Lourdes Castro/ Manuel Zimbro: à luz da sombra*, 15-17. Oporto: Fundação de Serralves, 5 de marzo al 13 de junio de 2010.

Fernandes, João. «O mundo de René Bertholo». En *René Bertholo*, 13-18. Oporto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 7 de abril al 28 de mayo de 2000.

Ferreira, Vergílio. Introdução a *Manuel Cargaleiro: obra gravada 1957-1978*, 9-16. [Lisboa]: Galeria de S. Mamede, 1978.

França, José-Augusto. «Os anos 60 em Portugal». En *KWY: Paris 1958-1968*, 35-45. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril, 2001.

França, José-Augusto. «Perspectiva corrida e sintética dos anos 60». En *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Palácio Galveias, octubre, 1994.

França, José-Augusto. «René Bertholo, sua situação na pintura portuguesa da segunda metade do século XX». En *KWY: Paris 1958-1968*, 127-129. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril, 2001.

Gonçalves, Eurico. «Man: o obstinado rigor do espírito construtivo». Noviembre, 1998. En *Man: um percurso 1959/2004*, 14. Cascais: Centro Cultural, 6 de marzo al 4 de abril de 2004.

Gonçalves, Rui Mário. «A década do silêncio 1951-1960». En *Arte Portuguesa nos anos 50*, 85-99. Beja: Câmara Municipal, octubre y noviembre de 1992; Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, enero y febrero de 1993.

Gonçalves, Rui Mário. «A mais democrática das artes do desenho». En *20 Gravadores portugueses actuais*. Lisboa: Fundação Mário Soares, 2006. Consultado: 20 de noviembre, 2013.
<http://www.grafopel.pt/client/documentos//portuguese/Boletim%20Abril%202008.pdf>.

Gonçalves, Rui Mário. «Evocação do ano 1956». En *50 Anos de gravura portuguesa: uma plataforma para o futuro*, 13-16. Tavira: Palácio da Galeria e Casa das Artes, 15 de abril al 1 de julio de 2006; Lisboa: Sociedade de Belas-Artes, 7 de septiembre al 7 de octubre de 2006.

Gonçalves, Rui Mário. «Para estar perto de todos». En *Júlio Pomar: obra gráfica*. Leiria: Arquivo Distrital, diciembre, 1999.

Gonçalves, Rui Mário. Prefacio a *Guilherme Parente expõe na Galeria Quadrum*. Lisboa: Quadrum, Galeria de Arte, diciembre, 1974.

Gonçalves, Rui Mário. Prefacio a *Seis artistas portugueses de Paris*. Lisboa: Galeria Buchholz, septiembre, 1966.

Gonçalves, Rui Mário. «Recordando os anos sessenta». En *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Palácio Galveias, octubre, 1994.

Gonçalves, Rui Mário. «Vacilante ambiguidade». En *Man: um percurso 1959/2004*, 9-10. Cascaís: Centro Cultural, 6 de marzo al 4 de abril de 2004.

Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. Prefacio a 3ª *Exposição de gravura portuguesa contemporânea*, 3. Lisboa: Cooperativa Gravura, 1959.

Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. «Posição da gravura nas artes plásticas contemporâneas». En *Exposição de gravura contemporânea*. Almada: Convento dos Capuchos, agosto y septiembre, 1962.

Isidoro, Jaime. Introdução a *Desenhos e pinturas: 1ª Exposição da Actividade Anual da Academia Dominguez Alvarez*. Oporto: Dominguez Alvarez, 4 al 14 de mayo de 1955. *Casa Comum*. Consultado: 24 de agosto, 2013.
http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_120092.

Isidoro, Jaime. Prefacio a *Vieira da Silva (1908-1992) Arpad Szenes (1897-1985): pintura, desenho, serigrafia*. Oporto: Galeria Alvarez, 19 de marzo al 30 de abril de 2004.

Kompass. Prefacio a *Kompass: catálogo número um (provisório)*. Lisboa: Kompass, inauguración día 29 de marzo de 1974.

Macedo, Rita. «1968-74 Renovação na continuidade». En *Anos 70: atravessar fronteiras*, 19-22. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9 de octubre de 2009 al 3 de enero de 2010.

Man. «A Gravura do meu tempo». 1974. En *Man: obra gravada 1970/74*. Lisboa: Gravura-Cooperativa de Gravadores Portugueses, 24 de septiembre al 29 de octubre de 1998.

Margarido, Alfredo. «A primeira revista de estética portuguesa no estrangeiro». En *KWY: Paris 1958-1968*, 77-80. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril, 2001.

Nadal, Emília. «Um percurso». En *50 Anos de gravura portuguesa: uma plataforma para o futuro*, 11. Tavira: Palácio da Galeria y Casa das Artes, 15 de abril al 1 de julio de 2006; Lisboa: Sociedade de Belas-Artes, 7 de septiembre al 7 de octubre de 2006.

Neto, Maria João Baptista. «A afirmação da modernidade: António Lino e as vivências da pintura portuguesa do seu tempo». En *António Lino: 1914-1996*, 13-19. Odivelas: Biblioteca Municipal D. Dinis, 22 de noviembre al 13 de diciembre de 2000.

Oliveira, Fernando Faria de. «Palavras introdutórias». En *A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto 1956-2004*, 23. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio de 2013.

Paulino, Francisco Faria. Prefácio a *António Inverno: 25 anos de serigrafia*, 5-7. Lisboa: Palácio Galveias, 1996.

Pena, Gonçalo. «Instituições, galerias e mercados». En *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Palácio Galveias, outubro, 1994.

Pomar, Alexandre. «Figura. Ficção». En *René Bertholo*, 19-41. Oporto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 7 de abril al 28 de mayo de 2000.

Reis-Santos, Luís. Prefácio a *Hansi Staël: desenho, impressos, cerâmica*. Lisboa: Galeria de Março, 1953.

Restany, Pierre. «Paris, 1958-1963». En *KWY: Paris 1958-1968*, 49-51. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril, 2001.

Ribeiro, Rogério. Prefácio a *Gravura portuguesa I*. Del *Álbuns de arte portuguesa*. [Lisboa]: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1976.

Rocha de Sousa. «Anos 60: lírica do desassossego». En *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Palácio Galveias, outubro, 1994.

Rocha de Sousa. «Man na Galeria de Arte Moderna». Marzo, 1973. En *Man: um percurso 1959/2004*, 20. Cascais: Centro Cultural, 6 de marzo al 4 de abril de 2004.

Rocha de Sousa. «Ofício e símbolo». En *Espiga: 50 anos de gravura e serigrafia; 1958-2008 Catálogo Raisoné*, 1-3. Lisboa: Centro Português de Serigrafia, 13 de diciembre de 2008 al 17 de enero de 2009.

Rodrigues, António. Prefácio a *Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta*. Lisboa: Palácio Galveias, outubro, 1994.

Ruivo, Ana. «A secreta arquitectura dos espaços». En *Vieira da Silva: gravura*. Azambuja: Câmara Municipal, 15 de marzo al 10 de mayo de 2003.

Santos, Bartolomeu Cid dos. «50 Anos de gravura». En *50 Anos de gravura portuguesa: uma plataforma para o futuro*, 9-10. Tavira: Palácio da Galeria e Casa das Artes, 15 de abril al 1 de julio de 2006; Lisboa: Sociedade de Belas-Artes, 7 de septiembre al 7 de octubre de 2006.

Sardo, Delfim. «Gravura e imagem: a importância da gravura na transformação do entendimento da imagem artística na década de 1970». En *A doce e ácida incisão: a*

Gravura em contexto 1956-2004, 263-276. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio de 2013.

Sardo, Delfim. «O mapa da noite é como o mapa do mar: tópicos sobre o trabalho de Fernando Calhau a propósito desta exposição». En *Work in Progress: Fernando Calhau*, 26-30. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 18 de octubre de 2001 al 5 de enero de 2002.

Sardo, Delfim. «Print Matters: as edições em contexto na obra de Julião Sarmento». En *Julião Sarmento: Catalogue Raisonné, edições numeradas; 1972-2006*, vol. 1, 10-22. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2007.

Silva, Raquel Henriques da. «Das "décadas" da história da arte aos "anos 70": questões de método». En *Anos 70: atravessar fronteiras*, 13-17. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9 de octubre de 2009 al 3 de enero de 2010.

Silva, Raquel Henriques da. «Os anos 70 depois do 25 de Abril». En *Anos 70: atravessar fronteiras*, 27-31. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9 de octubre de 2009 al 3 de enero de 2010.

Silveira, André. «Retrospecto». En *A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto 1956-2004*, 237-256. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio de 2013.

Skapinakis, Nikias. «Os anos 70». En *Nikias Skapinakis: prospectiva 1966-2000*, 210-214. Oporto: Museu Serralves, 6 de junio al 10 de septiembre de 2000.

Skapinakis, Nikias. «Paisagens do Vale dos Reis 1987-1979». En *Nikias Skapinakis: presente e passado 2012-1950*. Lisboa: Museu Coleção Berardo, 28 de marzo al 24 de junio de 2012.

Skapinakis, Nikias. Prefacio a *Nikias Skapinakis: breve antologia 1950-60-70-80-90*. Lisboa: Cesar Galeria, 1998.

Skapinakis, Nikias. Prefacio a *Nikias Skapinakis: desenho a preto e branco e a cores: antologia gráfica (1958-2009)*. Cascais: Fundação D. Luís I, 2009.

Tavares, Cristina Azevedo. Prefacio a *40 Gravuras de Vieira da Silva*. Amadora: Galeria Municipal, septiembre, 1989.

Weelen, Guy. «O método». En *Catalogue Raisonné*, vol. 2 de *Vieira da Silva*, 326. Paris: Skira, cop., 1993-1994.

Weelen, Guy. Prefácio a *Vieira da Silva: les estampes 1929-1976*, 9. Paris: Yves Rivière. Arts et Métiers Graphiques, 1977.

ARTICULOS EN REVISTAS Y PERIODICOS

Alfredo, Marques. «Uma oficina-livre de gravura artística». 16 de noviembre, 1961. En *Gravura vol. I [Artigos publicados na imprensa sobre artistas gravadores]* compilado por Eva Arruda de Macedo, 1961-1967. Consultado en la Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Amorim, Roby. «Uma exposição discutida: problemas e anseios de sete jovens pintores». *Diário Ilustrado*, 17 de Dezembro, 1956.

Anacleto, Ana. «Fernando Calhau (1948-2002): la manière noir». *Arquivo L+Arte* (10 de enero, 2010). Consultado: 8 de septiembre, 2013. http://arquivolarte.blogspot.pt/2010/01/fernando-calhau-1948-2002-la-maniere_10.html.

Arquivo L+Arte. «Colecção Jorge Brito». *Arquivo L+Arte* (17 de enero, 2011). Consultado: 31 de mayo, 2014. <http://arquivolarte.blogspot.pt/2011/01/colecao-jorge-de-brito.html>.

Bronze, Francisco. «Carta de Lisboa». *Colóquio: Artes e Letras* 60 (octubre, 1970): 48-50.

Bronze, Francisco. «Exposições». *Colóquio: Artes e Letras* 52 (febrero, 1969): 47-53.

Bronze, Francisco. «Exposições». *Colóquio: Artes e Letras* 53 (abril, 1969): 43-50.

Diário de Notícias. «Constituída em Portugal uma sociedade, a Kompass, para lançamento na Europa de uma nova tecnologia de divulgação da arte junto das grandes massas populacionais». *Dário de Notícias*, 23 de diciembre, 1973.

Flama. «Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: uma oficina vista por dentro». *Flama*, 21 de julio, 1967.

França, José-Augusto. «Vinte anos de "Gravura"». *Colóquio Artes* 28 (junio, 1976): 73.

Franco, Luís Lyster. «Guilherme Camarinha, Staël Hansi, Hein Semke». *Arte Teoria: revista do CIEBA* 14/15, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2011/2012): 165-169.

Gomes, Inês Vieira. «A obra gravada de Guilherme Parente: análise do percurso artístico na Slade School of Fine Art, Londres, 1968-1970». *Cadernos de História de Arte: revista do Instituto de História da Arte-Centro de Investigação, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, n. 2 (2014): 155-170.

Gomes, Inês Vieira. «Os caminhos desbravados por João Hogan como gravador: da construção de paisagens nocturnas à desconstrução da figura no imaginário onírico». *Idearte-Revista de Teorias e Ciências da Arte*, n.7 (2011): 47-60. Consultado: 5 de enero, 2014. <http://www.academia.edu>.

Gonçalves, Eurico. «Arte portuguesa nos anos 50: neo-realismo, surrealismo, abstraccionismo». *Artes e Leilões* 16 (septiembre y octubre, 1992): 10-20.

Gonçalves, Rui Mário. «A Gravura em Portugal». 31 de julio, 1975. En *Gravura vol. 2 [Artigos publicados na imprensa sobre artistas gravadores] compilado por Eva Arruda de Macedo, 1964-1977*. Consultado en Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Maciel, Artur. «I Salão dos Novíssimos: exposição no S.N.I.». *Colóquio: Artes e Letras* 4 (julio, 1959): 32-35.

Mínguez García, Hortensia. «Copia versus original-múltiple: una relación dialógica en el arte gráfico reproducible». *Arte, Individuo y Sociedad* 25 (1), (2013): 77-93.

Paes, Sellés. «A gravura contemporânea em Portugal». *Colóquio: Artes e Letras* 3 (mayo, 1959): 19-25.

Pernes, Fernando. «Gravuras de Vieira da Silva». *Colóquio: Artes e Letras* 23 (abril, 1963): 60-62.

Pernes, Fernando. «José-Augusto França: A pintura surrealista em Portugal». *Colóquio: Artes e Letras* 40 (octubre, 1966): 65-66.

Pernes, Fernando. «Seis pintores portugueses de Paris». *Colóquio: Artes e Letras* 41 (diciembre, 1966): 68-70.

Rito, Paula. «KWY: dos cadernos ao Álbum». *Arte Teoria: revista do Mestrado de Teoria de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, 1 (2000): 136-144.

Rocha de Sousa. «Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: 20 anos de presença». *Colóquio Artes* 29 (octubre, 1976): 45-50.

Rodrigues, Pedro. «A arte da serigrafia». *Artes e Leilões* 17, a. 4 (Dez.1992-Jan. 1993): 82-84.

Rosendo, Catarina. «Ogiva Galeria de Arte, 1970-1974: "o risco de sair da norma"». *Arquivo L+Arte* (4 de octubre, 2009). Consultado: 25 de septiembre, 2013. http://arquivolarte.blogspot.pt/2009_10_01_archive.html.

Sánchez Ortiz. «XXIII Salón de Grabado y Sistema de Estampación». *Bellas Artes* 62 (octubre y diciembre, 1978): 51-60.

Seara Nova. «15 Posters de artistas portugueses: uma colecção editada pela Seara Nova». *Seara Nova* 1504, febrero, 1971.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1505, marzo, 1971.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1506, abril, 1971.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1507, mayo, 1971.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1508, junio, 1971.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1509, julio, 1971.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1510, agosto, 1971.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1512, octubre, 1971.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1513, noviembre, 1971.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1514, diciembre, 1971.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1516, febrero, 1972.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1518, abril, 1972.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1520, junio, 1972.

Seara Nova. «16 Posters de artistas portugueses». *Seara Nova* 1521, julio, 1972.

Silva, Sena da. «À memória de Roberto Araújo». *Diário de Lisboa*, 17 de septiembre, 1971.

Soares, Maria Leonor Barbosa. «Eduardo Luiz, na ordem, a desordem: ampliando a experiência da representação em pintura». *Revista da Faculdade de Letras: ciências e técnicas do património*, s. 1, vol. 3 (2004): 109-127. Consultado: 7 de noviembre, 2014. <http://hdl.handle.net/10216/8698>.

Soto Verges, Rafael. «Manzorro y el grabado como "ideal democrático"». *Bellas Artes* 53 (septiembre y octubre, 1976): 66-68.

MANUALES Y LIBROS TÉCNICOS

Barreto, Nuno. *Serigrafia prática*. Oporto: Associação de Estudantes-Departamento de Artes Plásticas e Design da ESBAP, 1977. Texto policopiado.

Caza, Michel. *La Serigrafia*. Barcelona: Ediciones Rufino Torres, 1974.

Caza, Michel. *Técnicas de serigrafia*. Barcelona: Rufino Torres, 1983.

Jorge, Alice y Maria Gabriel. *Técnicas da gravura artística: xilogravura, linóleo, calcografia, litografia*. Lisboa: Livros Horizonte cop., 1986.

Kinsey, Anthony. *Serigrafia*. Lisboa: Presença, imp., 1982.

Kosloff, Albert. *Impresión serigráfica*. Cincinnati: The Signs of the Times Publishing, 1973.

Manzorro, Manuel. *A propósito del grabado original: conceptos fundamentales*. Madrid: Durero, 1976.

Pariza Berroa, Josan López de. «Manual de litografía artística». Oviedo, 2006.
Consultado: 21 de agosto, 2014.
<http://www.litografiakosky.com/ManualLitografiaArtistica.pdf>.

Russ, Stephen. *Tratado de serigrafía artística*. Barcelona: Blume, 1974.

S'Agaró, José de. *Serigrafía artística*. 9ª ed., rev. Barcelona: Las Ediciones de Arte, 1991.

Weichardt, Jürgen. «Historia y presente de la serigrafía». En *Serigrafía: técnica, práctica, historia*, editado por Wolfgang Hainke, 314-345. Buenos Aires: La Isla, 1990.

Winner, Gerd. «El artista como impresor, el impresor como artista». En *Serigrafía: técnica, práctica, historia*, editado por Wolfgang Hainke, 310-313. Buenos Aires: La Isla, 1990.

PUBLICACIONES CON SERIGRAFÍAS

França, José-Augusto (ed.). *Bicórnio: antologia de inéditos de autores portugueses contemporâneos*. Lisboa, 1952.

França, José-Augusto (ed.). *Tricórnio: antologia de inéditos de autores portugueses contemporâneos*. Lisboa, 1952.

KWY (ed.). *KWY 1*. Paris, mayo, 1958.

KWY (ed.). *KWY 2*. Paris, agosto, 1958.

KWY (ed.). *KWY 3*. Paris, octubre, 1958.

KWY (ed.). *KWY 4: Caderno publicado em Paris por KWY*. Paris, mayo, 1959.

KWY (ed.). *KWY 5*. Paris, diciembre, 1959.

KWY (ed.). *KWY 6: Revista de Artes Plásticas*. Paris, junio, 1960.

KWY (ed.). *KWY 7: Revue Trimestrielle d'Art Actuel*. Paris, invierno, 1960.

KWY (ed.). *KWY 8: Revue Trimestrielle d'Art Actuel*. Paris, otoño, 1961.

KWY (ed.). *KWY 9*. Paris, primavera, 1962.

KWY (ed.). *KWY 10*. Paris, otoño, 1962.

KWY (ed.). *KWY 11*. Paris, primavera, 1963.

KWY (ed.). *KWY 12: Album*. Paris, febrero, 1964.

CATÁLOGOS CON REPRODUCCIONES O REFERENCIAS DE SERIGRAFÍAS

3ª Exposição de gravura portuguesa. Lisboa: organizado por Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, 1959.

1/150 Gravar e multiplicar: gravuras da Coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Almada: Casa da Cerca-Centro de Arte Moderna, 31 de enero al 17 de mayo de 2009 (textos de Alexandra Canelas y Emília Ferreira).

16 serigrafias: Acácio Assunção. Leiria: Diedro Galeria de Arte, 1974 (texto de Fernando Pernes).

20 Anos da Gravura. Lisboa: Galeria de Exposições Temporárias da Fundação Calouste Gulbenkian, 17 de mayo al 12 de junio de 1976 (textos de Fernando de Azevedo y Gil Teixeira Lopes).

50 Anos de gravura portuguesa: uma plataforma para o futuro. Tavira: Palácio da Galeria e Casa das Artes, 15 de abril al 1 de julio de 2006; Lisboa: Sociedade de Belas-Artes, 7 de septiembre al 7 de octubre de 2006 (textos de Maria Gabriel, Bartolomeu Santos, Emília Nadal y Rui Mário Gonçalves).

I Exposição Nacional de gravura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, febrero, 1977 (texto de Rocha de Sousa).

I Salão dos Novíssimos. [Lisboa]: Secretariado Nacional de Informação, junio, 1959 (texto de C. Moreira Baptista).

III Exposição de artes plásticas. Almada: Convento dos Capuchos, agosto y septiembre, 1958.

VI Salão de arte moderna da cidade de Luanda. Luanda: organizado por Câmara Municipal y Comissão Municipal de Turismo, agosto, 1972.

A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto 1956-2004. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 23 de marzo al 23 de junio de 2013 (textos de Fernando Faria de Oliveira, Maria da Luz Rosinha, David Santos, Joana Brites, André Silveira y Delfim Sardo).

Ana Vieira. [Oporto]: Fundação de Serralves, 3 de diciembre de 1998 al 24 de enero de 1999 (textos de António Rodrigues, Maria Filomena Molder, João Fernandes, Vicente Todolí y Maria Ramos).

Ana Vieira, Eduardo Nery, Francisco de Aquino, 20 serigrafias. Ponta Delgada: Museu Carlos Machado, Junta Geral de Ponta Delgada, 1975.

Anos 60, anos de ruptura: uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta. Lisboa: Palácio Galveias, octubre, 1994 (textos de António Rodrigues, Gonçalo Pena, antología de textos).

Anos 70: atravessar fronteiras. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 9 de octubre de 2009 al 3 de enero de 2010 (textos de Teresa Gouveia, Rita Sousa Macedo, Raquel Henriques da Silva, Ana Filipa Candeias, Ana Ruivo, Rita Lopes Ferreira y Rita da Fabiana).

António Inverno: 25 anos de serigrafia. Lisboa: Palácio Galveias, 1996 (Textos de João Soares y Francisco Faria Paulino).

António Lino 1914-1996. Odivelas: Câmara Municipal, Biblioteca Municipal D. Dinis, 22 de noviembre al 13 de diciembre de 2000 (textos de Sara Cristina Silva, Maria João Neto, João Pancada Correia).

António Quadros. Lisboa: SNI, julio, 1958.

Arte portuguesa 1992. Osnabrück: Kunsthalle Dominikanerkirche, Kulturgeschichtliches Museum, Galeire na der Bocksmauer, 14 de junio al 23 de agosto de 1992

(textos de Werner Tobias, Ernst Albrecht, Mário Soares, Gisela Rosenthal y Thorsten Rodiek).

Artur Rosa: pintura e escultura. Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 14 de junio al 15 de julio de 1973.

Calhau: desenhos [convite]. Lisboa: Galeria de Arte Moderna SNBA, inauguración día 30 de junio de 1970.

Espiga: 50 anos de gravura e serigrafia; 1958-2008 Catálogo Raisonné. Lisboa: Centro Português de Serigrafia, 13 de diciembre de 2008 al 17 de enero de 2009 (texto de Rocha de Sousa).

Espiga Pinto: retrospectiva de gravura e serigrafia, 1958-1987. Lisboa: Gravura, 17 de diciembre de 1987 al 27 de enero de 1988.

Exposição 73. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, diciembre, 1973.

Exposição de gravura [folleto]. Lisboa: SNBA, Estação do Rossio, verano, 1974 (texto de Fernando Azevedo).

Exposição de gravura contemporânea. Almada: Convento dos Capuchos, agosto y septiembre, 1962.

Exposição de gravura portuguesa contemporânea [1]. [Lisboa]: Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, 1957.

Exposição de gravura portuguesa contemporânea [2]. [Lisboa]: organizado por Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, 1957.

Exposição de gravura portuguesa contemporânea [folleto]. Estoril: Junta de Turismo da Costa do Sol, febrero, 1958.

Fernando Calhau: convocação I e II (modo menor e modo maior); obras no acervo do CAMJAP. Lisboa: Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perigão, (Convocação I) 22 de noviembre de 2006 al 4 de febrero de 2007; (Convocação II) 13 de febrero al 22 de abril de 2007, (textos de Jorge Molder y Nuno Faria).

Fernando Calhau: desenho 1965-2002. Guimarães: Centro Cultural Vila Flor, 22 de septiembre al 31 de diciembre de 2007.

Fernando Calhau: dessin. París: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, marzo y abril, 2005.

Gravura contemporânea. Lisboa: Galeria Pórtico, organizado por Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, 1956.

Gravura contemporânea portuguesa. Organizado por Secretaria de Estado da Cultura, mayo, 1976.

Gravura contemporânea portuguesa II. Organizado por Secretaria de Estado da Cultura [s.d.].

Gravura, litografia, desenho de Hansi Staël [folleto]. Lisboa: Galeria Diário de Notícias, 22 al 28 de noviembre de 1957.

Gravura portuguesa contemporânea. Lisboa: Galeria Pórtico, 1957.

Gravura portuguesa contemporânea. Macau: Museu Luís de Camões, Galeria de Exposições Temporárias, [1981] (introducción de António Conceição Jr.).

Gravura portuguesa contemporânea. Organizado por Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses y Sociedade Nacional de Belas-Artes, [1976].

Gravure portugaise contemporaine. París: Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian, 25 de noviembre al 20 de diciembre de 1969 (textos de Joaquim Veríssimo Serrão y Armando Vieira Santos).

Guilherme Parente: obra gráfica 1963-1993. Lisboa: Palácio Galveias, 26 de enero al 21 de febrero de 1993 (textos de João Soares, Fernando Azevedo, Elisabete Brito y Lucinda Lopes).

H. Staël [desplegable]. Lisboa: SCGP, 14 de octubre al 5 de noviembre de 1960.

Hansi Staël. Lisboa: Palácio Foz, 28 de diciembre de 1960 al 8 de enero de 1961 (texto de Martins Correia).

Julião Sarmiento: Catalogue Raisonné, edições numeradas; 1972-2006. Vol. 1. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2007 (textos de Delfim Sardo, Doris Von Drathen y María Jesús Ávila).

Júlio Pomar: obra gráfica. Leiria: Arquivo Distrital, diciembre, 1999 (textos de Mário Soares y Rui Mário Gonçalves).

Kompass: catálogo número um (provisório). Lisboa: Kompass, inauguración día 29 de marzo, 1974.

KWY: Paris 1958-1968. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril, 2001 (textos de Alçada Baptista, Alfredo Margarido, Ana Filipa Candeias, Artur Maciel, David Bourdon, Ernesto de Sousa, Fernando Dias, Fernando Gil, Fernando Pernes, Gerald Gassiot-Talabot, Guy Weelen, Hans Friemond, Helder Macedo, João Vidal, José Gil, José Luís Porfírio, José-Augusto França, Jürgen Claus, Manuel Villaverde Cabral, Manuel Zimbro, Margarida Acciaiuoli, Margarida Veiga, Mário de Oliveira, Navarro de Andrade, Pierre Restany, Rita Macedo y Sebastião Foncesa).

Livros, gravuras antigas, obra gráfica moderna e contemporânea. Lisboa: Palácio das Exposições da Tapada da Ajuda, 9 al 10 de diciembre de 2001.

Lourdes Castro/ Manuel Zimbro: à luz da sombra. Oporto: Fundação de Serralves, 5 de marzo al 13 de junio de 2010 (textos de Guy Brett, Lourdes Castro, João Fernandes, Manuel Zimbro).

Man: obra gravada 1970/74. Lisboa: Gravura-Cooperativa de Gravadores Portugueses, 24 de septiembre al 29 de octubre de 1998 (textos de Man y antología de textos).

Man: um percurso 1959/2004. Cascais: Centro Cultural, 6 de marzo al 4 de abril de 2004 (antología de textos).

Manuel Cargaleiro: obra gravada 1957-1978. [Lisboa]: Galeria de S. Mamede, [¿1978?] (introducción de Vergílio Ferreira).

Monotipos, gravura, serigrafia, tapeçaria de António Lino. Lisboa: Galeria de Exposições do Diário de Notícias, 1 al 8 de febrero de 1958.

Nadir Afonso: obra gravada. ACD-Editores, [s. d] (texto de Nadir Afonso).

Nuno Barreto [desplegable]. Oporto: Galeria Alvarez, 12 al 22 de enero de 1970.

Palolo espõe na Galeria Zen. Oporto: Galeria Zen, 12 de noviembre de 1971 (texto de Fernando Pernes).

Porto 60/ 70: os artistas e a cidade. Oporto: Fundação de Serralves, 19 de enero al 30 de abril de 2001 (textos de João Fernandes, Fátima Lambert, Fernando Pernes, Vicente Todolí, José Rodrigues, Cláudia Gonçalves y Maria Ramos).

[Primeira exposição de gravura portuguesa contemporânea]. Viana do Castelo: Salão Nobre do Grémio do Comércio, 23 al 30 de mayo de 1962.

René Bertholo. Oporto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 7 de abril al 28 de mayo de 2000 (textos de João Fernandes y Alexandre Pomar; antologia de textos).

Samtida Portugisisk Grafik/ Gravura portuguesa contemporânea: 1970-1988. Estocolmo, 1988 (textos de José Sommer Ribeiro).

Sérgio Pinhão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, diciembre de 1979 al enero de 1980.

Sérgio Pinhão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Exposições e Museografia, 1981.

Teresa Magalhães. Macau: Leal Senado, inauguración día 8 de marzo de 1991 (texto de José Sommer Ribeiro).

Vieira da Silva (1908-1992) Arpad Szenes (1897-1985): pintura, desenho serigrafia. Oporto: Galeria Alvarez, 19 de marzo al 30 de abril de 2004 (texto de Jaime Isidoro).

Vieira da Silva: Les estampes 1929-1976. Paris: Yves Rivière. Arts et Métiers Graphiques, 1977 (textos de Guy Weelen).

Vieira da Silva: obra gráfica 1933-1991; colecção Gérard A. Schreiner. Lisboa: Palácio Galveias, 13 de octubre al 6 de diciembre de 1992.

Work in Progress: Fernando Calhau. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 18 de octubre de 2001 al 5 de enero de 2002 (textos de Doris von Drathen, Jorge Molder y Delfim, Sardo).

OTROS CATÁLOGOS

40 Gravuras de Vieira da Silva. Amadora: Galeria Municipal, septiembre, 1989.

II Exposição Nacional de Gravura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Exposições e Museografia, 1979.

III Exposição Nacional de Gravura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Exposições e Museografia, 1981.

IV Exposição Nacional de Gravura. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Exposições e Museografia, 1988.

A rectidão do ângulo: Sérgio Pinhão. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, 5 al 30 de septiembre de 2013 (texto de Cristina Azevedo Tavares).

António Inverno. Lisboa: Galeria de São Bento, [1986].

António Palolo: 1963-1995. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, noviembre de 1995 al enero de 1996 (textos de Alexandre Melo, Jorge Molder, Rui Sanches, Teresa Cartaxo y Helena Freitas).

António Quadros: o sinaleiro das pombas. Oporto: Árvore Cooperativa de Actividades Artísticas, 9 de noviembre al 12 de diciembre de 2001; Almada: Casa da Cerca Centro de Arte Contemporânea, 19 de enero al 10 de marzo de 2002 (texto de Bernardo Pinto de Almeida).

Armando Alves: desenho. Almada: Casa da Cerca, 18 de junio al 5 de septiembre de 2004 (textos de Ana Isabel Ribeiro y Laura Castro).

Arte portuguesa nos anos 50. Beja: Biblioteca Municipal, octubre y noviembre de 1992; Lisboa: Sociedade Nacional de Belas-Artes, enero y febrero, 1993.

Blink: gravuras da colecção do CAM/ Prints from the CAM Colecção. Silves: Casa da Cultura Islâmica e Mediterrânica, 22 de junio al 27 de septiembre de 2009 (textos de Ana Vasconcelos y Patrícia Rosas).

Colecção Manuel de Brito: imagens da arte portuguesa do século XX. Lisboa: Museu do Chiado, 16 de noviembre al 31 de diciembre de 1994 (textos de Raquel Henriques da Silva).

Como quem faz do céu um simples horizonte: pintura e serigrafias de Francisco de Aquino. Oeiras: Câmara Municipal, 1996.

Costa Pinheiro: aspectos de uma retrospectiva; obra gráfica 1953-2007. Almada: Casa da Cerca, 22 de julio al 2 de septiembre de 2007 (textos de Ana Isabel Ribeiro, Bernardo Frei Pinto de Almeida).

Costa Pinheiro, la fenêtré de ma tête: auto-retrospectiva 1982-89. Lisboa: Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, noviembre de 1989 al enero de 1990 (textos de José Sommer Ribeiro, Winfried Baier, Costa Pinheiro, Helena de Freitas y Fernando Libório).

Eduardo Luiz. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990 (textos de José Gil, José Pierre, José Sommer Ribeiro y Maria José Luís Pereira).

Eduardo Luiz expõe na Galeria 111. Lisboa: Galeria 111, 1973.

Eduardo Nery. Lisboa: Galeria 111, octubre, 1972 (texto de Fernando Pernes).

Eduardo Nery. Lisboa: Galeria Buchholz, 1969 (texto de Rui Mário Gonçalves).

Eduardo Nery: percursos no fantástico; obras de 1973 a 1985. Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, mayo, 1986 (textos de José Luís Porfírio, Rocha De Sousa y Albertina Marçal).

Espiga Pinto: 1960-1966. [Oporto]: Galeria Nasoni, 1989.

Gravuras portuguesas [folleto]. Estoril: Casino Estoril, 22 al 29 de abril de 1971.

Gravure portugaise contemporaine 1970-1975. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1975 (texto de Rui Mário Gonçalves).

Guilherme Parente. Lisboa: Cosmos, 1990 (texto de Abel Barcino Lopes).

Hansi Stäel: Desenhos, impressos, cerâmica. Lisboa: Galeria Março, 1953.

Henrique Silva [desplegable]. Amadora: Camara Municipal, 26 de mayo al 13 de junio de 1993 (texto de Joaquim Matos Chaves).

Jorge Pinheiro. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Exposições e Museografia, 1987 (textos de Eduardo Paz Barroso).

José Cândido: pintura, desenho, obra gráfica. Almada: Galeria Municipal de Arte, octubre, 1993 (antología de textos).

Júlio Pomar: Catálogo Raisonné. 2 Vols. Paris: La Différence, 2001-2004 (textos de Marcelin Pleynet, Michel Waldborg, Raquel Henriques da Silva, Rosa Pomar, Natália Vital y Alexandre Pomar).

Júlio Pomar: Obra Gráfica; o povo, a festa, Eros, animais sábios. Cantanhede: Casa Municipal da Cultura, 1999.

Lourdes Castro. Lisboa: Galeria 111, octubre, 1970 (texto de José-Augusto França).

Nikias Skapinakis: prospectiva 1966-2000. Oporto: Museu Serralves, 6 de junio al 10 de septiembre de 2000 (textos de Bernardo Pinto de Almeida, Fernando Botelho, João Fernandes, José-Augusto França, Vasco Graça Moura, Fernando Pernes, Raquel Henriques da Silva, Nikias Skapinakis y entrevista realizada por João Pinharanda).

Portuguese Contemporary Engravings 1970-1983. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

Rafa Nasiri/ Salem Dabbagh/ Hashim Samarchi. Lisboa: Galeria Gravura, mayo y junio, [1968].

Sérgio Pombo. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

Vieira da Silva. Lisboa: Galeria 111, 1970 (Texto de José-Augusto França).

Vieira da Silva: a obra gráfica. Lisboa: Galeria 111, 1985 (texto de Guy Wee-
len).

Vieira da Silva: obra gráfica. Montijo: Câmara Municipal, 2001 (textos de Maria Amélia Antunes, José Sommer Ribeiro y Marina Bairrão Ruivo).

Vítor Fortes. Lisboa: Galeria Gravura, 1969.

TESIS DOCTORALES Y DE MAESTRÍA

Adragão, Maria del Sol Antela Pulido Garcia. «O Centro de Arte Coleção Manuel de Brito: génese, desenvolvimento e perspectivas de crescimento da instituição». Tesis de Maestría, Museologia, Universidade Nova de Lisboa, 2010.

Almeida, Victor Manuel Marinho de. «O design em Portugal: um tempo e um modo». Tesis Doctoral, Belas-Artes (Design de Comunicação), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009.

Candeias, Ana Filipa. «Revista KWY: da abstração lírica à nova figuração 1958-1964». Tesis de Maestría, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1996.

Cuadrillero, Alicia. «Serigrafía artística en Madrid: artistas, editores e impresores». Tesis Doctoral, Departamento de Dibujo I, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, 2004.

Dias, Fernando Rosa. «A nova-figuração nas artes plásticas em Portugal: 1958-1975». Tesis Doctoral, Ciências e Teorias da Arte, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008.

Frazão, Maria João Galhardo. «António Palolo: roteiro artístico-biográfico». Tesis de Maestría, História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012.

Gomes, Inês Vieira. «Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal». Tesis de Maestría, História de Arte Contemporânea, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010.

Macedo, Rita Andreia Silva Pinto de. «Artes plásticas em Portugal: período marcelista 1968-1974». Tesis de Maestría, História da Arte Contemporânea, Faculdade Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998.

Nogueira, Isabel. «Artes plásticas e pensamento crítico em Portugal nos anos setenta e oitenta: problemáticas da operacionalidade dos conceitos de vanguarda e de pós modernismo». Tesis Doctoral, Belas-Artes (Ciências das Artes), Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2009.

Pelayo, Maria Raquel Nunes de Almeida e Casal. «Artes plásticas e vanguarda: Portugal, 1968 — Abril 1974». Tesis de Maestría, História de Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.

Sanjurjo Castro, Bernardo. «La serigrafía como medio de expresión artística: posibilidades plásticas». Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

ENTREVISTAS, CONVERSACIONES Y CUESTIONARIOS

Afonso, Nadir y Laura Afonso. Entrevista realizada por la autora. Cascáis, 22 de septiembre, 2011.

Albuquerque, Teresa. Entrevista realizada por la autora. Lisboa: Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, 22 de abril, 2008.

Alves, Armando. Conversación no grabada vía teléfono realizada por la autora. 27 de marzo, 2012.

Bertholo, René. «Entrevista a René Bertholo». Entrevista realizada por Paula Rito. *Arte Teoria: revista do Mestrado de Teoria de Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*, (1), 2000: 145-149.

Bertholo, René. «O real para além da narrativa». Entrevista realizada por Pierre Restany, 26 de mayo, 1965. En *René Bertholo*, 51-56. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2000.

Calhau, Fernando. «Sem rede: uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001». Entrevista realizada por Delfim Sardo. En *Work in Progress: Fernando Calhau*, 49-237. Lisboa: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 18 de octubre de 2001 al 5 de enero de 2002.

Castro, Lourdes. «Uma entrevista com Lourdes Castro». Entrevista realizada por Manuel Zimbro. En *KWY: Paris 1958-1968*, 163-166. Lisboa: Centro Cultural de Belém, abril, 2001.

Dacos. Cuestionario vía correo electrónico realizado por la autora. 11 de junio, 2008.

França, José-Augusto. Conversación vía teléfono realizada por la autora. 6 de marzo, 2012.

Lacerda, Carlos. Conversación no grabada vía teléfono realizada por la autora. 20 de abril, 2012.

Lemos, Fernando. «Fernando Lemos: pintar com a fotografia». Entrevista realizada por Elsa Garcia, 31 de octubre, 2011. *Blue Velvet*. Consultado: 23 de septiembre, 2013. <http://bluevelvet.janelaurbana.com/2011/10/31/fernando-lemos-pintar-com-a-fotografia/>.

Luiz, Eduardo. Entrevista realizada por Fernando Gil. En *Eduardo Luiz Expõe na Galeria 111*. Lisboa: Galeria 111, enero, 1973.

Magalhães, Teresa. Entrevista realizada por la autora. Lisboa: taller de la artista, 9 de mayo, 2011.

Man. Entrevista realizada por la autora. Cascáis: taller del artista, 6 de diciembre, 2010.

Marçal, Humberto. Entrevista realizada por la autora. Lisboa: Centro Português de Serigrafia, 27 de marzo, 2008.

Nery, Eduardo. «Eduardo Nery: sabotar o real». Entrevista realizada por Elsa Garcia, 17 de noviembre, 2011. *Blue Velvet*. Consultado: 6 de abril, 2014. <http://bluevelvet.janelaurbana.com/2011/11/17/eduardo-nery-sabotar-o-real/>.

Nery, Eduardo. Entrevista realizada por la autora. Lisboa: taller del artista, 11 de junio, 2008.

Parente, Guilherme. Entrevista realizada por la autora. Lisboa: taller del artista, 21 de septiembre, 2011.

Pinhão, Sérgio. Entrevista realizada por la autora. Lisboa: taller del artista, 13 de mayo, 2008.

Pinheiro, Costa. «Costa Pinheiro: muitos dos meus quadros continuam silenciosos, lá no atelier». Entrevista realizada por Adelino Gomes, 5 de mayo, 2008. *Jornal Público*. Consultado: 8 de marzo, 2012. <http://www.publico.pt/Cultura/costa-pinheiro-muitos-dos-meus-quadros-continuum-silenciosos-la-no-atelier-1327775?all=1>.

Pinto, Espiga. Conversación no grabada vía teléfono realizada por la autora. 12 de abril, 2011.

Pomar, Vítor. Entrevista realizada por la autora. Lisboa, 22 de mayo, 2008.

Pombo, Sérgio. Entrevista realizada por la autora. Parede: taller del artista, 11 de agosto, 2011.

Rosa, Artur. Conversación no grabada vía teléfono realizada por la autora. 21 de noviembre, 2011.

Ribeiro, Aura. Entrevista realizada por la autora. Lisboa, 27 de marzo, 2012.

Sarmiento, Julião. Entrevista realizada por la autora. Cascáis: taller del artista, 16 de junio, 2008.

Sarmiento, Julião. Extracto de la entrevista realizada por Ana Anacleto. *Arquivo L+Arte* (Agosto, 2009). Consultado: 8 de septiembre, 2013. http://arquivolarte.blogspot.pt/2010/01/fernando-calhau-1948-2002-la-maniere_10.html.

Silva, Arlete Alves da. Conversación presencial no grabada realizada por la autora. Lisboa: Galeria 111, 18 de abril, 2012.

Silva, Henrique. Entrevista vía Skype realizada por la autora. 7 de octubre, 2011.

Skapinakis, Nikias. Conversación telefónica dirigida por la autora. 28 de febrero, 2012.

Vieira, Ana. Conversación telefónica dirigida por la autora. 5 de mayo, 2011.

Vieira, Ana. Cuestionario vía correo electrónico realizado por la autora. 22 de abril, 2011.

CONGRESOS

Oliveira, Márcia. «Lourdes Castro: um caminho de sombras». VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada, X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas. Universidade do Minho, noviembre, 2008. Consultado: 14 de octubre, 2004. http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Pub_Marcia_oliveira.pdf.

DOCUMENTALES

Melo, Jorge Silva (dir.). *Gravura: esta mútua aprendizagem*. Midas Filmes, DVD-Video, 2008.

Melo, Jorge Silva (dir.). *Palolo: ver o pensamento a correr*. Fundação Calouste Gulbenkian, DVD-Video, 1995.

INFORMES, DOCUMENTOS Y CARTAS

Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. Estatutos. Lisboa: Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses, 1957. Versión fotografiada en *A doce e ácida incisão: a Gravura em contexto 1956-2004*, 216-217. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2013.

Gravura-Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses. «O que é uma gravura: água-forte, xilografia, litografia, serigrafia». En *Gravura vol. I [Artigos publicados na imprensa sobre artistas gravadores]* compilado por Eva Arruda de Macedo, 1961-1967. Consultado en la Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian.

Kompass. Estatutos de la Kompass. Início da actividade/ Filosofia da empresa/ Tópicos fundamentais da política comercial/ Relacionamento Portugal-Brasil/ Prospeção e estudo do mercado espanhol, [1973].

Nogueiro, Emília. Inventário de la exposición *António Quadros na memorabilia de Manuel Ferreira*. Bragança: Galeria História e Arte, junio, 2010.

Restany, Pierre. «Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme». 1960. *Centre Pompidou, Paris*. Consultado: 4 de julio, 2014.
<http://www.centrepompidou.fr/cpv/rechercher.action>.

Saraiva, Margarida. Inventário de la exposición *Serigrafia portuguesa: o século XX na Coleção do MAM*. Macau: Museu de Arte de Macau, 3 de noviembre de 2010 al 16 de enero de 2011.

BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y COLECCIONES EN LA WEB

Arquivo e Biblioteca Fundação Mário Soares. <http://www.fmsoares.pt/aeb/>.

Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian.
<http://biblarte.gulbenkian.pt/Biblarte/pt/Home>.

Biblioteca Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva.
<http://fasvs.pt/biblioteca/apresentacao>.

Bibliotecas Municipais de Lisboa. <http://blx.cm-lisboa.pt/gca/?id=404>.

Biblioteca Nacional de España. <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>.

Biblioteca Nacional de Portugal. <http://www.bnportugal.pt/>.

Biblioteca Serralves. <http://biblioteca.serralves.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=>.

Biblioteca SIBUL, Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade de Lisboa. <http://aleph18.sibul.ul.pt/>.

Biblioteca Universidad Complutense. <http://biblioteca.ucm.es/>.

Biblioteca Virtual, Universidade do Porto.
https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=1007165.

CAMB, Centro de Arte Manuel de Brito. <http://camb.cm-oeiras.pt/default.aspx?pg=8758d2a6-0c59-43ab-88c8-197297d0d247>.

Castelo Centro Cultural. <http://www.cccaloura.com/>.

Centro de Arte Moderna-Fundação Calouste Gulbenkian.
<http://cam.gulbenkian.pt/CAM/pt/Colecao>.

Fundação Calouste Gulbenkian. «Colóquio: revista de artes e letras».
<http://coloquio.gulbenkian.pt/al/>.

Fundação de Serralves. <http://www.serralves.pt/pt/museu/a-colecao/>.

MatrizNet. «Catálogo colectivo on-line dos Museus da administração central do Estado Português». <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Home.aspx>.

Museu Colecção Berardo. <http://pt.museuberardo.pt/colecao>.

Museu de Arte de Macau. «Serigrafia portuguesa: o século XX na Colecção do MAM». http://www.mam.gov.mo/p/exhibition_past.

Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.
<http://www.museuartecontemporanea.pt/pt/colecao>.

Tipo.pt. <http://www.tipo.pt/index.php/pt/>.

OTRAS PAGINAS WEB

Bosterhaut, Marie Van. «La portée de 68 en Belgique». *Centre de la Gravure et de l'Image imprimée*, 2008. Consultado: 2 septiembre, 2013.
http://www.mai68.fr/bibliotheque/File/dossierdepresse_mai68.pdf?PHPSESSID=b2a1a51724be4eefb4056dab0db4bd54.

Cudell, Ana. «Contexto histórico da obra pictórica de Júlio Pomar». *MTPNP: Materiais e Técnicas de Pintores do Norte de Portugal, Escola das Artes, Universidade Católica do Porto*. Consultado: 25 de agosto, 2013.
http://www.artes.ucp.pt/mtpnp/estudos/Arte_contemporanea_01_contexto_historico_julio_pomar.pdf.

Nazaré, Leonor. «Uma sábia distância». 27 de mayo, 2009. *Fonseca Macedo: Arte Contemporânea*. Consultado: 3 abril, 2014.
http://www.fonsecamacedo.com/ver_textos.php?ling=pt&id_expo=71.

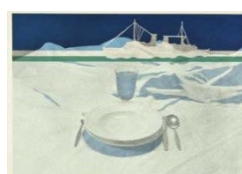
Pomar, Alexandre. «António Quadros: um universo maior». *Alexandre Pomar*, 12 de octubre, 2007. Consultado: 9 septiembre, 2013.
http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/12/antnio-quadros.html.

ANEXOS

LISTA DE SERIGRAFÍAS REGISTRADAS EN LA BDSAP



aavv001
AAVV
1974
Serigrafia



anavie002
Ana Vieira
1973
S/ título



alfrib001
**Alfredo
Queiroz
Ribeiro**
1971
*Wisdom is the
power of being
wise*



anavie003
Ana Vieira
1973
S/ título



alfrib002
**Alfredo
Queiroz
Ribeiro**
1971
*Some people I
Know*



anavie004
Ana Vieira
1973
S/ título



anavie001
Ana Vieira
1973
S/ título



anavie005
Ana Vieira
1973
Miragem



antcha001
**António
Charrua**
1974
Ana Base



antmen002
**António
Mendes**
S/ título



antcha002
**António
Charrua**
S/ título



antmen003
**António
Mendes**
1973
Serigrafia



antcha003
**António
Charrua**
S/ título



antpal001
**António
Palolo**
1973
S/ título



antpal002
**António
Palolo**
1973
S/ título



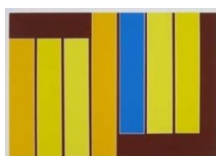
antcha004
**António
Charrua**
1971
[Poster nº 2]



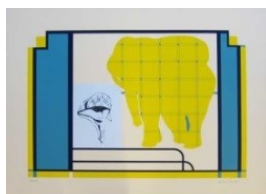
antpal003
**António
Palolo**
1973
S/ título



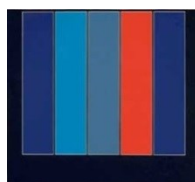
antlin001
António Lino
Lisboa IV



antpal004
**António
Palolo**
1973
S/ título



antmen001
**António
Mendes**
S/ título



antpal005
**António
Palolo**
1973
S/ título



antpal006
**António
Palolo**
1973
S/ título



antpal007
**António
Palolo**
1971
S/ título



antpal008
**António
Palolo**
1971
S/ título



antpal009
**António
Palolo**
1971
S/ título



antqua001
**António
Quadros**
1960
*S/ título
(Elefante)*



antsen002
António Sena
1974
S/ título



antsen003
António Sena
1974
Love



antsen004
António Sena
1973
Spots



armalv001
**Armando
Alves**

S/ título



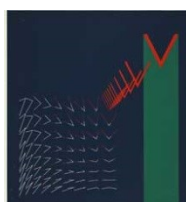
armalv002
**Armando
Alves**

S/ título

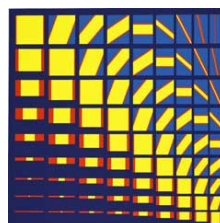


armalv003
**Armando
Alves**

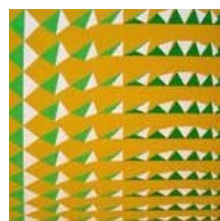
S/ título



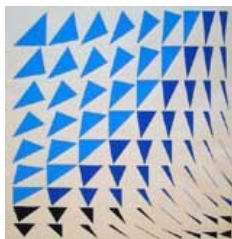
artos001
Artur Rosa
1974
Victória



artos002
Artur Rosa
1974
*Da linha
vertical à linha
horizontal*



artos003
Artur Rosa
1972
Rotações



artros004
Artur Rosa
1972
*Triângulos
brancos*



artros010
Artur Rosa
1972
*Homenagem a
Josef Albers II*



artros005
Artur Rosa
1971
Transparência



artvar001
Artur Varela
1973
*Três Palácios
do Loire*



artros006
Artur Rosa
1973
*Da recta ao
triângulo*



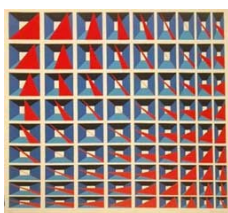
artvar002
Artur Varela



artros007
Artur Rosa
1972
*Homenagem a
Josef Albers*



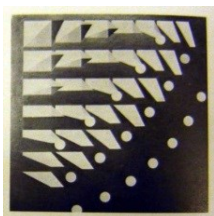
cipdou001
**Cipriano
Dourado**
1971
[Poster n° 10]



artros008
Artur Rosa
1972
*Rotação de um
triângulo*



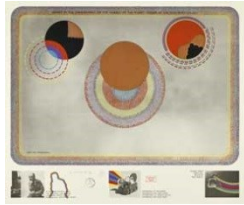
cospin001
**Costa Pinhei-
ro**
1972
*Cosmo Lan-
guage*



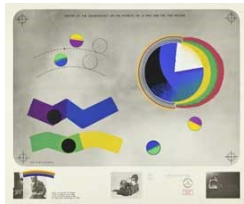
artros009
Artur Rosa



cospin002
**Costa Pinhei-
ro**
1973
*Cosmo Lan-
guage*



cospin003
Costa Pinheiro
1973
Report of the universaut on the tragedy of the planet yoxides of the Bleu-Bleu Galaxy



cospin004
Costa Pinheiro
1972
Report of the Universonaut on the planete de la paix and the two moons



cospin005
Costa Pinheiro
L'imagination est notre liberté



cospin006
Costa Pinheiro
1969
Projekt-Art: Universonauta



cospin007
Costa Pinheiro
1974
Diálogo entre o Universonauta e Costa Pinheiro no seu atelier de Munique em Junho de 1973



cospin008
Costa Pinheiro
1974
L'universonaut et moi même sur la planète des poussières cosmiques/ O universonauta e eu-mesmo no planeta das poeiras cósmicas



cospin009
Costa Pinheiro
1974
Fernando Pessoa Não-Êle-Mesmo



cospin010
Costa Pinheiro
1971
Projekt-art: planet DE LA PAIX



cospin011
Costa Pinheiro
1971
Universonaut cosmo language



edului001
Eduardo Luiz
1974
S/ título



edului002
Eduardo Luiz
1974
Cortinado



eduner002
Eduardo Nery
1974
Circo solar



edului003
Eduardo Luiz
1974
S/ título



eduner003
Eduardo Nery
1973
Vida e morte



edului004
Eduardo Luiz
1974
Clepsidra



eduner004
Eduardo Nery
1974
Abóbada Celeste



edului005
Eduardo Luiz
1974
S/ título



eduner005
Eduardo Nery
1973
Aparição



edului006
Eduardo Luiz
1959
S/ título



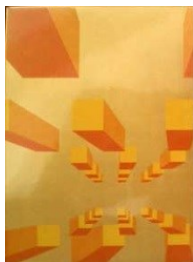
eduner006
Eduardo Nery
1973
Ameaça II



eduner001
Eduardo Nery
1973
S/ título



eduner007
Eduardo Nery
1971
Prismas no espaço I
[Poster nº8]



eduner008
Eduardo Nery
1971
*Prismas no
espaço II*



eurgon001
**Eurico Gon-
çalves**
1973
Disco Negro



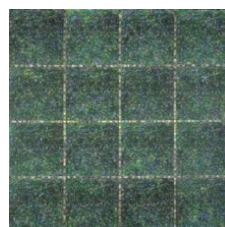
eduner009
Eduardo Nery
1973
*Tempo petrifi-
cado II*



eurgon002
**Eurico Gon-
çalves**
1973



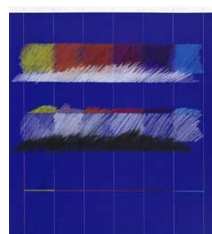
esppin001
Espiga Pinto
1973
*Oval intercep-
tada*



fercal001
**Fernando
Calhau**
1973
S/ título [tese]



esppin002
Espiga Pinto
1973
Sétimo espaço



fercal002
**Fernando
Calhau**
1971
S/ título [581]



esppin003
Espiga Pinto
1968
*Cavalo com
elementos
festivos*



fercal003
**Fernando
Calhau**
1972
S/ título [584]



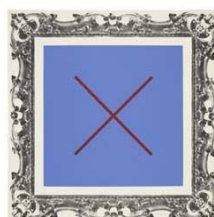
esppin029
Espiga Pinto
1971
[Poster nº 3]



fercal004
**Fernando
Calhau**
1972
S/ título [586]



fercal005
Fernando Calhau
1973
S/ título [763]



fercal012
Fernando Calhau
1971
Requiem II



fercal006
Fernando Calhau
1973
S/ título [587]



fercal013
Fernando Calhau
1972
S/ título [585]



fercal007
Fernando Calhau
1970
S/ título [616]



fercal014
Fernando Calhau
1970
S/ título [453]



fercal008
Fernando Calhau
1970
S/Título [811]



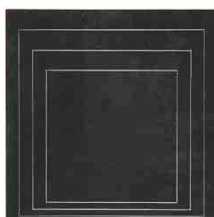
fercal015
Fernando Calhau
1970
S/ título [454]



fercal009
Fernando Calhau
1971
S/ título [591]



fercal016
Fernando Calhau
1970
S/ título [455]



fercal010
Fernando Calhau
1970
Segundo Josef Albers



fercal017
Fernando Calhau
1970
S/título [594]



fercal011
Fernando Calhau
1971
Requiem I



fercal018
Fernando Calhau
1970
S/ título [761]



fercal019
Fernando Calhau
1970
*S/Título [582
(negro e
verde)]*



fercal025
Fernando Calhau
1970
S/ título [593]



fercal020
Fernando Calhau
1970
*S/ título [583
(negro e
amarelo)]*



fercal026
Fernando Calhau
1970
*Natureza-
Morta*



fercal021
Fernando Calhau
1970
S/ título [588]



ferlem001
Fernando Lemos
1952
Bicórnio



fercal022
Fernando Calhau
1970
S/ título [589]



fraaqu001
Francisco de Aquino
1973



fercal023
Fernando Calhau
1970
S/ título [590]



fraaqu002
Francisco de Aquino
1973
S/ título



fercal024
Fernando Calhau
1970
S/ título [592]



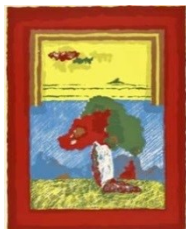
fraaqu003
Francisco de Aquino
1972
*Variação em
cinco tempos I*



fraaqu004
Francisco de Aquino
1972
Variação em cinco tempos II



guipar006
Guilherme Parente
1970
S/ título



guipar001
Guilherme Parente
1972
Serigrafia



guipar007
Guilherme Parente
1970
Crimeia



guipar002
Guilherme Parente

S/ título



guipar008
Guilherme Parente
1970
Crimeia



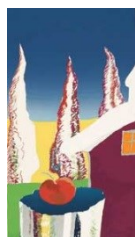
guipar003
Guilherme Parente

S/ título



guipar009
Guilherme Parente

S/ título



guipar004
Guilherme Parente

Branca de Neve



guipar005
Guilherme Parente

S/ título



guipar010
Guilherme Parente

S/ título



guipar011
Guilherme Parente

S/ título



henrui001
Henrique Ruivo
1971
[Poster n° 9]



guipar012
Guilherme Parente

S/ título



hensil001
Henrique Silva
1963
Couple



guipar013
Guilherme Parente

S/ título



hensil002
Henrique Silva
1959
Solidão



hensil003
Henrique Silva
1959
Rapaz ao balão



hansta002
Hansi Staël
1956
Contrapeso



hensil004
Henrique Silva
1968
Cartaz Galerie Jacob



hansta003
Hansi Staël
1957
Regressando



hensil005
Henrique Silva
1965
Corpo feminino



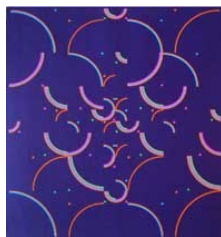
henman001
Henrique Manuel
1973
S/ título



hensil006
Henrique Silva
1973
Maça



hummar001
Humberto Marçal
1970
A família



jorpin004
Jorge Pinheiro
1973
S/ título



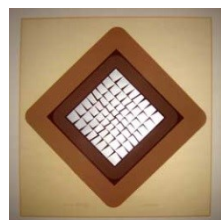
joavie001
João Vieira
1974
S/ título



jorvie001
Jorge Vieira
1971
[Poster n° 7]



joavie002
João Vieira
1974
S/ título



joscan001
José Cândido
1973



jormar001
Jorge Martins
1972
S/ título



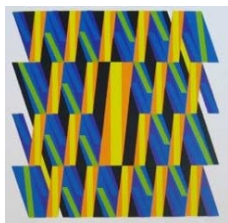
joscan002
José Cândido
1973
Pedra falante I



jorpin001
Jorge Pinheiro
1972
S/ título



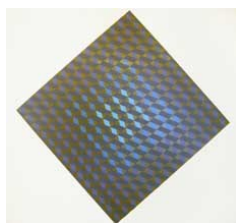
joscan003
José Cândido
1973
Pedra falante II



jorpin002
Jorge Pinheiro
1972
S/ título



josrod001
José Rodrigues
S/ título



jorpin003
Jorge Pinheiro
1972
S/ título



josrod002
José Rodrigues
1974
S/ título



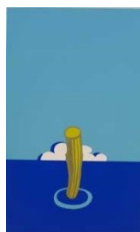
julpom005
Júlio Pomar
1974
S/ título



josrod003
José Rodrigues
S/ título



julpom006
Júlio Pomar
1974
S/ título



josrod004
José Rodrigues
S/ título



julpom007
Júlio Pomar
1974
S/ título



julpom001
Júlio Pomar
1974
Retrato de Abril



julsar001
Julião Sarmento
1974
Quarto de cama n.º 21



julpom002
Júlio Pomar
1974
D'un point a l'autre



julsar002
Julião Sarmento
1972
Vaca a passar debaixo da ponte sobre o Tejo e o avião da Alitalia



julpom003
Júlio Pomar
1974
Portrait d'aout



julsar003
Julião Sarmento
1974
Maputo



julpom004
Júlio Pomar
1974



limfre001
**Lima de
Freitas**
1971
[Poster n° 5]



loucas006
**Lourdes
Castro**
1973



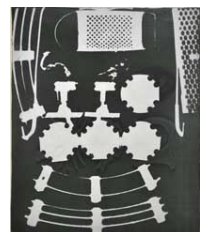
loucas001
**Lourdes
Castro**
1971
*Sombra
projectada de
Arroyo*



loucas007
**Lourdes
Castro**
1973
S/ título



loucas002
**Lourdes
Castro**
1973
*Sombra
projectada de
Solange Dias*



loucas008
**Lourdes
Castro**
1962
S/ título



loucas003
**Lourdes
Castro**
S/ título



loucas009
**Lourdes
Castro**
S/ título



loucas004
**Lourdes
Castro**
1970
S/ título



loucas010
**Lourdes
Castro**
S/ título



loucas005
**Lourdes
Castro**
1970



loucas011
**Lourdes
Castro**
1970
S/ título



loucas012
Lourdes Castro
1970
Sombra de Dália



loucas013
Lourdes Castro



loucas014
Lourdes Castro
1962
Objectos prateados com sombras



loucas017
Lourdes Castro
1968
Ombre portée bleu clair



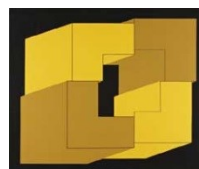
loucas018
Lourdes Castro
Ombre d'Aralia



loucas019
Lourdes Castro
1962
Primeiras sombras projectadas



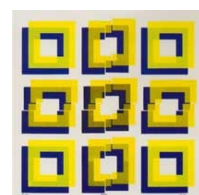
lufiab001
Luís Filipe de Abreu
1972
[Poster nº 13]



man001
Man (José Manuel)
1974
Desestruturura SI



man002
Man (José Manuel)
1974
Desestruturura SII



man003
Man (José Manuel)
1971
Jogo S6



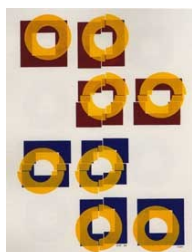
man004
Man (José Manuel)
1971
Jogo QSI



man005
Man (José Manuel)
1971
Jogo QIII



mancar001
Manuel Cargaleiro
1957
Quatuor



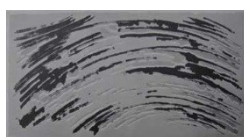
man006
Man (José Manuel)
1971
Jogo S4



mancar002
Manuel Cargaleiro
1958
Natal-Natal-Natal!



manbap001
Manuel Baptista
1974
S/ título



mancar003
Manuel Cargaleiro
1959
S/ título



mancar004
Manuel Cargaleiro
1959
Cantata



manbap002
Manuel Baptista
1974
S/ título



mancar005
Manuel Cargaleiro
1967
S/ título



manbap003
Manuel Baptista
1974
S/ título



mancar006
Manuel Cargaleiro
1971
Maio



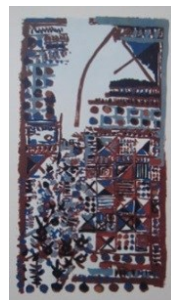
manbap004
Manuel Baptista
1974
S/ título



mancar007
Manuel Cargaleiro
1971
A casa do meu amigo



mancar008
**Manuel
Cargaleiro**
1971
*Janela no
Alentejo*



mancar014
**Manuel
Cargaleiro**
1973
*Gesto no
tempo*



mancar009
**Manuel
Cargaleiro**
1971
*O pequeno
jardim*



mancar015
**Manuel
Cargaleiro**
1973
S/ título



mancar010
**Manuel
Cargaleiro**
1972
Évora



mancar016
**Manuel
Cargaleiro**
1973
S/ título



mancar011
**Manuel
Cargaleiro**
1972
*Azulejo-
Azeitão*



mancar017
**Manuel
Cargaleiro**
1973
S/ título



mancar012
**Manuel
Cargaleiro**
1972
Albufeira



mancar018
**Manuel
Cargaleiro**
1974
S/ título



mancar013
**Manuel
Cargaleiro**
1972
*Jardim de
Amarante*



mancas001
**Manuel
Casimiro**
1972
A Cidade



mancas002
**Manuel
Casimiro**
1972
A Cidade



marcorr001
**Martins
Correia**
1973
*Nascimento de
Jesus e as
oferendeiras
populares*



markei001
Maria Keil
1971
[Poster n° 6]



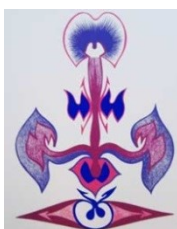
marves001
**Marcelino
Vespeira**

Bioib IV



marves002
**Marcelino
Vespeira**

Bioib II



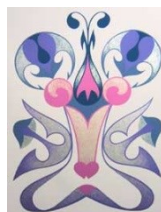
marves003
**Marcelino
Vespeira**

Bioib I



marves004
**Marcelino
Vespeira**

*Che Guevara
(cartaz)*



marves005
**Marcelino
Vespeira**

Bioib V



marves006
**Marcelino
Vespeira**
1952
Tricórnio



marves007
**Marcelino
Vespeira**
1972
*Não guardes
para amanhã o
amor que
podes fazer
hoje [Poster n°
11]*



nadafo001
Nadir Afonso

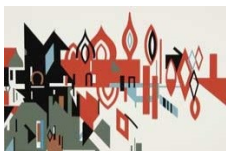
S/ título



nadafo002
Nadir Afonso
1970
Espirais



nadafo003
Nadir Afonso
1970
Flora



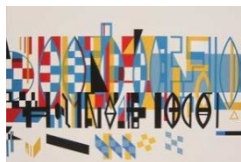
nadafo004
Nadir Afonso
1970
Idade Média



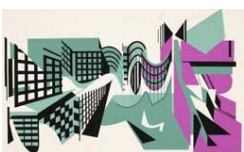
nadafo012
Nadir Afonso
1970
Fontainebleu



nadafo005
Nadir Afonso
1970
Place de la Gare



nadafo013
Nadir Afonso
1970
Copacabana



nadafo006
Nadir Afonso
1970
Babilónia



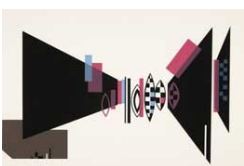
nikska001
Nikias Skapinakis
1973
S/ título



nadafo007
Nadir Afonso
1970
Silices



nikska002
Nikias Skapinakis
1973
Bilha e frutos



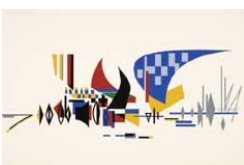
nadafo008
Nadir Afonso
1970
Les Villes



nikska003
Nikias Skapinakis
1973
S/ título



nadafo009
Nadir Afonso
1970
Nouveaux Espaces



nadafo010
Nadir Afonso
1970
Os Portugueses



nikska005
Nikias Skapinakis
1973
Antúrio



nadafo011
Nadir Afonso
1970
Rue Chappe



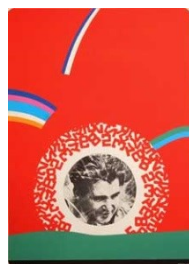
nikska006
**Nikias Skapi-
nakis**
1973
Antúrio



pedcho001
Pedro Chorão
1974
S/ título



nikska007
**Nikias Skapi-
nakis**



quelap001
**Querubim
Lapa**
1972
[Poster n° 12]



nikska008
**Nikias Skapi-
nakis**
1973
Abóbora



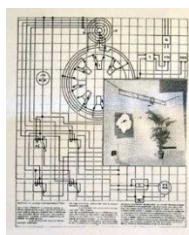
renber001
René Bertholo
1973
*Une année à
Berlin*



nikska009
**Nikias Skapi-
nakis**
1974
S/ título



renber002
René Bertholo
1973
Les moutons



renber003
René Bertholo
1969
*Montage à
l'exposition
"Distances"*



paureg001
Paula Rego
1974
S/ título



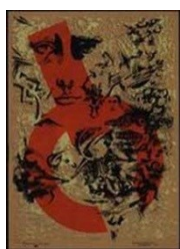
rocsou001
**Rocha de
Sousa**
1972
Serigrafia



rocsou002
**Rocha de
Sousa**
1974
S/ título



rocsou003
**Rocha de
Sousa**
1974
S/ título



rogrib001
**Rogério
Ribeiro**
1971
[Poster n° 1]



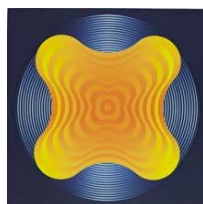
rogrib002
**Rogério
Ribeiro**
1974
S/ título



rogrib003
**Rogério
Ribeiro**
1973
S/ título



ruylei001
Ruy Leitão
1968
S/ título



serpin001
Sérgio Pinhão
1972
Mach 1



serpin002
Sérgio Pinhão
1970
Serigrafia



serpin003
Sérgio Pinhão
1971
*Passagem ao
limite*



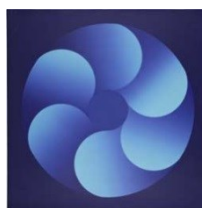
serpin004
Sérgio Pinhão
1972
Interespaço



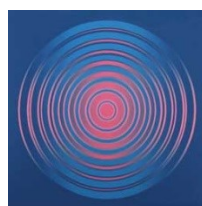
serpin005
Sérgio Pinhão
1971
*Roda da
fortuna*



serpin006
Sérgio Pinhão
1971
Espaço-tempo



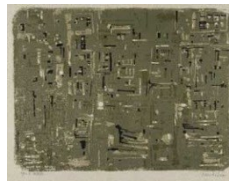
serpin007
Sérgio Pinhão
1972
Rotação



serpin008
Sérgio Pinhão
1973
Alfa um



serpin009
Sérgio Pinhão
1972
Geométrica



viesil003
Vieira da Silva
1959
Verte



serpin010
Sérgio Pinhão
1970
Teoria da cor I



viesil004
Vieira da Silva
1959
La bibliothèque



serpin011
Sérgio Pinhão
1970
Teoria da cor II



viesil005
Vieira da Silva
1959
S/ título (Paysage)



viesil006
Vieira da Silva
1959
S/ título



serpin012
Sérgio Pinhão
1970
Vermelho, azul, em forma



viesil007
Vieira da Silva
1959
Carte marine (Paysage baroque)



termag001
Teresa Magalhães
1973
S/ título



viesil008
Vieira da Silva
1959
Le labyrinthe



viesil001
Vieira da Silva
1959
Le jardin



viesil009
Vieira da Silva
1959
S/ título (Paysage)



viesil002
Vieira da Silva
1959
S/ título



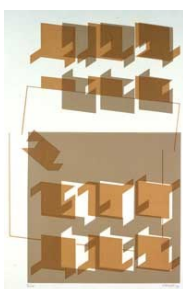
viesil010
Vieira da Silva
1959
S/ título



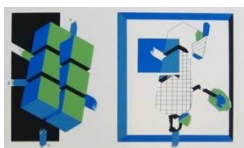
viesil011
Vieira da Silva
1959
S/ título
(*Paysage*)



viesil012
Vieira da Silva
1962
Vostok



vitfor002
Vitor Fortes
1970
Serigrafia



vitfor003
Vitor Fortes
1974



vitfor004
Vitor Fortes
S/ título



vitfor005
Vitor Fortes
1972
Rádio



vitfor006
Vitor Fortes
1971
S/ título



vitfor007
Vitor Fortes
1971
S/ título

ENTREVISTAS

(Textos en el idioma original)

JULIÃO SARMENTO — ENTREVISTA PRESENCIAL, CASCAÍS: TALLER DEL ARTISTA, 16 DE JUNIO, 2008

Segundo o *Catálogo Raisonné*, a sua primeira serigrafia, *Vaca a passar debaixo da ponte sobre o Tejo e o avião da Alitalia*, data de 1972 e foi impressa em conjunto com Fernando Calhau. Como é que surge essa parceria, e, como é que aprende o processo serigráfico?

Nós conhecemo-nos na Escola Superior de Belas-Artes. Somos do mesmo curso, entrámos juntos para a faculdade, os dois no mesmo ano, em 67. O Fernando Calhau é que já era sócio da Gravura, já trabalhava em gravura e já trabalhava na *Gravura*. Logo após nos termos conhecido, ele é que me desencantou para ir para a Gravura com ele. Eu tornei-me sócio e comecei a ir para a Gravura graças a ele, foi ele que me levou para lá.

Logo no início de ter começado a ir para a Gravura, houve alguém (honestamente neste momento não me lembro quem) que trouxe o método revolucionário, que era aquele que utilizava o Andy Warhol, que se chamava *silk-screen*, e então ensinou-nos: tínhamos umas grades pequeninas, de seda, naquela altura uma coisa difícilíssima de se arranjar, e as tintas e o *white-spirit*, tudo muito artesanal.

Eu e o Calhau ficámos muito entusiasmados e começámos a desenvolver várias coisas nesse nível. Fizemos várias coisas que não foram usadas para rigorosamente coisa nenhuma. Mas, depois, resolvi fazer uma edição — *mesmo* —, e foi esta [*Vaca a passar debaixo da ponte sobre o Tejo e o avião da Alitalia*].

Já se utilizavam os métodos fotográficos de sensibilização da seda?

Não, era pintadinho, ali, directamente na seda, e para cada cor uma seda.

Em 1975 surge o *Grupo Zero*. Como é que isso acontece?

Ai, isso do *Grupo Zero* não tem interesse nenhum. Eu no *Grupo Zero* colaborei apenas em duas coisas, mais nada. No *Grupo Zero* eramos três: o Luís Serpa, o arquitecto João Bento de Almeida (que já morreu) e eu. Como é que aconteceu? Estávamos tesos, fundamentalmente era isso. Salvo erro, um deles telefonou aos outros dois, porque tinha uns contactos de uns tipos que estavam a fazer bases hoteleiras no Algarve. Os tipos precisavam de umas serigrafias, e, nós podíamos fazer umas massas com aquilo. Então constituímos-nos como *Grupo Zero* para ganhar umas massas a fazer umas serigrafias para vender para os hotéis. Tão simples como isso! Esta é a história.

Mas eu creio que o Luís Serpa e o João Bento de Almeida ainda fizeram outras coisas.

Foi sempre em serigrafia?

Não sei, as que eu fiz, as duas únicas, foram serigrafias — foi esta com o João Bento de Almeida e esta com o Luís Serpa [duas serigrafias de 1975 reproduzidas no *Catálogo Raisonné* (2007)].

Estes trabalhos de colaboração estão relacionados (ou de inspiração) com o facto de ter vivido em Moçambique?

Não sei se são de inspiração, eu nessa altura trabalhava com animais, atenção, não sei se tinha a ver com inspiração do facto de ter vivido em Moçambique. Todo o meu trabalho nessa altura se desenvolvia à volta disso — por sistemas de envolvimento de peles. Trabalhava muito com peles, muito, muito. Mesmo o meu trabalho fotográfico era muito sobre isso.

Mas como é que surge a participação de outras pessoas nestes trabalhos? Porque vejo-o especificamente a si e a relação com os seus outros trabalhos, mas do que, nestes, há de João Bento de Almeida ou de Luís Serpa?

Então é assim, este é o do João Bento de Almeida que fez tudo isto e eu, depois de ele ter feito tudo isto, meti-lhe um postal em cima. Parece um postal mas é uma impressão serigráfica. Pronto, isto foi a minha participação. E aqui, o Luís Serpa fez uma série de envelopes abertos e meio fechados, e eu meti-lhe um postal lá dentro. Pronto, a minha participação está aí. Tudo impresso em serigrafia pelo António Inverno.

Existe uma relação muito estreita, para a impressão dos trabalhos do artista, com o trabalho do impressor. Como acontece essa relação artista/impressor? Qual a sua colaboração na altura da impressão e como prepara os trabalhos para confiar a um impressor?

Normalmente isto como era feito, como fazíamos isto na altura..., eu fazia um original em guache. Tudo feitinho em guache. Não neste caso [das duas serigrafias anteriores] que era método fotográfico, este foi feito e não houve guache nenhum. Agora, nestes dois casos [julsar001 e julsar003] havia um original que era completamente feito em guache, uma espécie de maqueta, um *layout*. Depois era fotografado pelo António Inverno e era impresso. Isso, no fundo, já era responsabilidade do Inverno.

Mas nestes dois casos anteriores incluía-se a fotografia?

Sim, isto era uma fotografia. Claro, depois era feito uma maquete completa, tudo feito e pintado, e depois levava este postal por cima. Depois era tudo fotografado e depois tudo impresso.

Portanto, as cores eram logo escolhidas na altura do guache?

Sim, eram logo escolhidas. Mas neste caso não foi feito exactamente porque o fundo foi feito já em serigrafia (mas pensado assim) porque isto eram um degradé de azul a branco [sobre a serigrafia realizada em parceria com João Bento de Almeida].

Quando realiza as suas serigrafias pensa, logo de início, que elas vão ser serigrafias?

Sim, sim. Elas não existem doutra maneira a não ser enquanto serigrafias.

O ano de 75 é o ano em que tem maior produção serigráfica. Depois tem um grande intervalo de cerca de 10 anos em que não faz serigrafia. Depois surge esta serigrafia, que faz parte do projecto *Rosebud*, de 1979, e que também tem como base uma fotografia. Como é que surge esta serigrafia?

Foi mais uma vez juntar o útil ao agradável. Eu fiz uma exposição e apeteceu-me que as pessoas tivessem a possibilidade de ter uma espécie de memória do que era a exposição, porque era uma instalação que existiu naquele sítio e depois acabava e não havia nada. Não havia catálogo, era uma coisa invendável, que tinha a ver com o espaço e com o tempo. E apeteceu-me fazer qualquer coisa que funcionasse um bocado como uma memória de tudo isso, que as pessoas pudessem guardar. Daí resolvi fazer a edição, que de resto também estava exposta como obra da própria instalação. Era o único elemento que podia restar como peça de memória.

E porque decidiu que seria uma serigrafia e não usou a própria fotografia para esse efeito?

Esta serigrafia tem por base uma fotografia a preto e branco e eu quis fazer uma serigrafia a cores com base nessa fotografia a preto e branco. Joguei com um aspecto da tricromia porque me apetecia uma espécie de desencontro, de desfocagem, etc., com as diversas cores primárias, e isso só se podia fazer através da serigrafia, não se podia fazer através de fotografia. Além do mais, quis incluir a palavra *rosebud* que está serigrafada a prateado por cima.

Depois, em 1985, a série *Portfólio* diferencia-se de todos os seus outros trabalhos, porque não tinha aqui a fotografia associada.

Pois, aqui não tinha, porque nessa altura não estava a trabalhar muito em fotografia. Trabalhava em fotografia apenas a nível de colagens. Isto era uma série que se chamava *Lusitânia* e não achei necessário usar colagens aí, e era uma espécie de exercício de mão. Mas não há nenhuma razão teórica para que não houvesse fotografias, não me apeteceu, pura e simplesmente.

Como é que foi realizada a maquete para estes trabalhos?

Da mesma maneira. Fiz os originais em guache, depois também creio que foram impressos pelo Inverno. Isto não é uma edição minha, é uma edição do Luís Serpa da Galeria Cómicos.

Leva logo tudo pronto para a impressão? Surgem alterações, ou gosta de mudar alguma coisa que não surgiu nas várias fases anteriores?

Pode acontecer mas não necessariamente, digamos, não é condição mas pode acontecer. Neste caso não aconteceu porque as alterações que eu tinha a fazer, fi-las no guache. O que eu queria era que a serigrafia ficasse rigorosamente igual ao guache. E ficou! Nisso o António Inverno era exímio.

Depois, em 1988, começa a fazer as impressões na *Aparte*, com o Jorge Bastos? O processo de trabalho desenvolve-se da mesma maneira com sérígrafos diferentes?

Não, as pessoas são diferentes, como é evidente. A diferença é que o Inverno é um génio. Louco mas um génio. Não conheci nunca ninguém a trabalhar assim em serigrafia como o Inverno. O Jorge Bastos é bom mas não é o Inverno. (...) O Jorge Bastos é um excelente técnico, o Inverno era mais do que isso, era mesmo fora do comum.

As suas últimas serigrafias são as sete que surgem na exposição que fez agora [2008] na Galeria Cristina Guerra?

Eu estou a trabalhar em serigrafias agora, mas estou a trabalhá-las com uma filosofia diferente — são todas originais. Só há uma de cada.

E depois trabalha outras técnicas em conjunto na mesma obra?

A serigrafia é o fim, digamos. Mas não são trabalhadas da mesma maneira, são trabalhadas de uma maneira completamente diferente: eu estou a trabalhar rede a rede; a cor é vista na altura; há modificações na hora. É um sistema completamente diferente. Preparo uma série de sedas, depois na altura decido onde elas são impressas, ou não; as cores são alteradas, ou não; há desfasamentos e vou vendo e tomando resoluções à medida que as coisas vão aparecendo. A grande diferença é que nessas serigrafias cada seda só tem uma impressão, quer dizer, eu imprimo uma seda e vai para o lixo.

Embora tenha a possibilidade de ser um múltiplo utiliza como um original.

Como um original. Nestes trabalhos que estou a fazer cada seda só é impressa uma vez.

Este seu trabalho anterior, de 1991 [reproduzido no *Catálogo Raisonné* (2007)], é o único que se poderia dizer que tem uma filosofia semelhante, porque foi impresso sobre fotografia e cada serigrafia acabou por resultar diferente?

É. No fundo, isto é assim: esta fotografia tinha 1 metro e 34 por 1 metro e 10, depois foi cortada em 60 partes. Na prática se puser estes livrinhos uns ao lado dos outros é um puzzle (quer dizer, não formam porque já têm esta margem) que formaria uma imagem. Mas a diferença é que a base serigráfica foi toda feita da mesma maneira.

Mas cada trabalho por si acaba por ser diferente.

São todos diferentes porque o fundo é uma parte diferente da fotografia.

HUMBERTO MARÇAL — ENTREVISTA PRESENCIAL, LISBOA: CENTRO PORTUGUÊS DE SERIGRAFIA, 27 DE MARZO, 2008

[...]

Segundo a sua biografia, o Humberto Marçal esteve a trabalhar na Sociedade Cooperativa de Gravadores desde 1964, onde também frequentou o curso de serigrafia dirigido pelo artista Dacos?

Naturalmente.

[...]

O Dacos esteve cá numa determinada época, penso que com uma bolsa, esteve a trabalhar no Instituto de Alta Cultura (à data, porque já não existe) e foi aí que eu o conheci.

[...]

Depois canalizei-o para a Cooperativa de Gravadores, porque eu ao mesmo tempo que trabalhava na Cooperativa de Gravadores também estava no Instituto de Alta Cultura (que funcionava no piso superior da escola de Belas-Artes). Foi aí que eu conheci o Dacos, e depois, canalizei-o para a Gravura. Naturalmente que ele fez lá um curso de serigrafia, agora lembro-me perfeitamente — tu estás a trazer-me as coisas à memória — e lembro-me de uma serigrafia que fiz, que foi com ele.

Foi um curso onde participaram vários artistas?

Sim.

Já havia serigrafia na Cooperativa antes deste curso?

Tanto quanto eu me lembro, quem introduziu a serigrafia na Cooperativa de Gravadores foi o Vítor Pomar, a Maria Beatriz e o Sérgio Pinhão. Eles é que introduziram a serigrafia na Cooperativa de Gravadores. Agora, se o António Inverno já funcionava como serígrafo nessa altura, não sei. Não sei se foi após essa situação que depois se foi desenvolvendo a serigrafia, com o António Inverno. Mas tanto quanto eu me lembro, na Sociedade Cooperativa de Gravadores, quem iniciou, foram estas pessoas — que eu acompanhei porque também estava lá.

Depois, numa situação posterior, apareceu o Dacos a dar um *workshops*, um daqueles cursos para artistas. Portanto, tanto quanto eu me lembro, foi assim que a serigrafia se iniciou. A partir daí, depois, começou a ter um desenvolvimento que nunca mais parou. Toda a gente desatou a fazer serigrafia.

[...]

Ele [Dacos] está na Bélgica, está em Liège. Aliás há aí uma coisa curiosa porque eu estive lá: estive a trabalhar com ele em Liège e fui eu que o iniciei na litografia artística, curiosamente [...] Isto aconteceu por acaso, porque eu tive uma bolsa da Gulbenkian e fui para Bruxelas. Mas aquilo em Bruxelas na área da litografia..., fui para as Belas-Artes e não gostei, não gostei daquilo, não tinha condições de trabalho. Senti que não tinha condições de trabalho. Eu nessa altura já era litógrafo, já fazia litografia. Como senti que aquilo não tinha condições, para mim foi assim um bocado..., foi uma surpresa. Estava à espera que no centro da Europa, numa escola de Belas-Artes, pensei que ali é que poderia estar bem, e afinal foi uma desilusão.

Era assim na gravura em geral ou só na área da litografia?

Na litografia. A minha bolsa foi dada no sentido de explorar a fotografia na litografia artística. Era nesse sentido.

Como senti que aquilo não tinha condições lembrei-me do Dacos, do belga. Fiz-lhe um telefonema, meti-me no comboio e fui parar a Liège. Aí é que aconteceu essa troca de conhecimentos, uma vez que ele não sabia de litografia.

Nessa altura (ele já cá tinha estado, pois claro) nós já tínhamos assim um grau de amizade bastante avançado: fui parar a casa dele, ao *atelier* dele. Foi, por isso, já numa situação posterior à data em que ele cá esteve.

Entretanto passaram uns anos e nunca mais soube nada dele. Neste momento não sei nada dele, rigorosamente, nada.

Agora, talvez fosse interessante era contactares com o Sérgio Pinhão. O Sérgio Pinhão desenvolveu muita serigrafia, lá na Sociedade Cooperativa de Gravadores.

[...]

Mais recentemente, estava eu na António Arroio — fui professor na António Arroio na área dos têxteis e dos gráficos — e, por incrível que pareça, por uma questão de subida de escalão, e porque era obrigatório, tive que fazer formação numa escola, onde encontrei o Sérgio Pinhão. Passada uma montanha de anos encontrei-o lá. Ele estava a dar formação e eu era formando.

Então acabou por ser aluno do Sérgio Pinhão?

Pois, acabei por ser aluno dele e depois acabei por ser assistente dele. Aquilo foi uma coisa completamente louca, é curioso. Eu estou a ver-me numa sala de aula, com vinte colegas meus, com montanhas de computadores, onde toda a gente desenvolvia um projecto rapidamente, e depois toda a gente era galvanizada para um espaço mínimo onde funcionava a serigrafia, onde as pessoas se encostavam todas umas às outras, com uma

falta de espaço incrível. Mas incrível, nem imaginas, quase surrealista. Todos queriam era desenvolver trabalho na área da serigrafia. Curioso, não é. Uns talvez por curiosidade, outros, talvez pelas condições que eram também as minhas, porque precisavam de fazer aquela formação para subir de escalão.

Quando esteve na Cooperativa, como é que funcionava a oficina de serigrafia? Era como aqui, no Centro Português de Serigrafia, onde os artistas, provavelmente, não imprimem as suas serigrafias?

Não, aquilo na Cooperativa era diferente. Era diferente. Havia artistas que se interessavam e queriam fazer. Isso foi o início. Depois, passados uns anos, também passou a funcionar um pouco como funciona aqui. Segundo me parece, no início, apresentavam um projecto e lá desenvolviam o trabalho.

Ainda será assim, certamente.

Naturalmente ainda é assim.

Ou, pelo menos, a oficina tem condições para os artistas trabalharem. No seu tempo, que artistas frequentavam a Gravura?

Na área da Serigrafia? Não tenho assim grandes memórias da área da serigrafia. Curiosamente não tenho grandes memórias...

Mas quando era técnico na Gravura também dava apoio na área da serigrafia?

Não, digamos, durante muitos anos trabalhava, fundamentalmente, na área da gravura artística e da litografia e pouquíssimo na área da serigrafia. A serigrafia apareceu muito depois. Passados anos é que se começou a desenvolver mais a serigrafia.

Só a partir dos anos setenta é que começaram a aparecer as edições de serigrafia.

Pois. Para mim, foi num espaço muito recente. Depois da gravura e da litografia, passados uns anos, é que se começou a desenvolver a serigrafia.

Mas já existia a oficina de serigrafia? Já estavam lá as coisas preparadas para quem quisesse trabalhar?

Sim, mas num espaço mínimo. Hoje o espaço é muito maior. Antigamente a Cooperativa de Gravadores funcionava quase que numa casa de habitação. Estou a recuar no tempo e estou a ver o espaço onde funcionava a litografia — um espaço que era uma sala mínima.

Então não era no mesmo espaço onde é agora?

Era no primeiro andar. Conhece aquilo não é? O espaço debaixo não existia, aquilo funcionava tudo no primeiro andar. Agora, imagina, uma sala quadrada onde

funcionava a litografia, com as pedras, com a prensa e com as bancadas da litografia, onde passou a funcionar também, juntamente, a serigrafia, quando introduziram a serigrafia. Era o mínimo dos mínimos. Não é o que é hoje.

[...]

Lembro-me que quem fez também uma serigrafia, naturalmente incorporada nesse *workshop* [do Dacos], foi o Boavida Amaro. Lembro-me dele, aliás tenho uma serigrafia dele, também à data.

[...]

O António Inverno também teve um *atelier* de serigrafia?

Um *atelier* de serigrafia na Rua da Emenda.

... e funcionava com este processo mais comercial do Centro Português de Serigrafia ou os artistas também podiam ir para lá trabalhar?

Já era comercial, muito embora os artistas também tivessem acesso às instalações. Havia assim uma situação em que, digamos, se apoiavam mutuamente.

[...]

Quem trabalhava muito com o António Inverno era o Guilherme Parente. Mas o Guilherme Parente nunca fez serigrafia na Cooperativa, que eu me lembre.

O Teixeira Lopes também fez serigrafia na Cooperativa?

Eu não sei onde eram feitas as serigrafias dele. Eu acompanhei durante alguns anos o trabalho do Teixeira Lopes na área da gravura, nas Belas-Artes, mas só depois, quando ele deixou de fazer gravura, é que apareceu com algumas serigrafias. Agora não sei onde é que elas eram feitas. Não sei se eram na Escola se era na Cooperativa. Quem deve saber muito a respeito disso deve ser a Matilde Marçal.

[...]

Curiosamente, falaste-me desse Dacos e desse *workshop*, e eu tenho na memória duas imagens que eu produzi. Uma está aí [catálogo *20 anos da Gravura* (1976)], e é uma coisa que eu não gosto rigorosamente nada. Em serigrafia fiz duas, que eu me lembre. Fiz dois trabalhos em serigrafia e um foi — para surpresa minha — editado pela Cooperativa. Foi o Hogan. O João Hogan é que gostou muito da imagem, e ela foi editada. Eu acho isto um horror, não é.

[...]

Isto aconteceu numa altura em que havia um Conselho Técnico que se reunia para decidir — “sim senhor, faça-se!”.

Reuniam-se para decidir o que se editava na Gravura?

Sim, reuniam-se para se decidir o que se editava. Eu ainda tenho algumas provas com as assinaturas por trás, no verso dos trabalhos que eram aprovados.

DACOS — CUESTIONARIO VÍA CORREO ELECTRÓNICO, 11 DE JUNIO, 2008

Onde, quando, como e com quem aprendeu serigrafia?

J'ai appris la sérigraphie « sur le tas » dans un atelier appelé « Atpoplq » pour Atelier Populaire de Liège que nous avons créé dans le cadre du mouvement politique né des événements de 1968 à Liège comme en France.

Nous voulions imprimer et diffuser des affiches revendicatives de nos idées politiques et nous nous y sommes mis sans l'aide d'un formateur.

Como surge a oportunidade de leccionar o curso de serigrafia na Cooperativa de Gravadores Portugueses?

J'avais une bourse pour travailler 8 mois à Lisbonne en gravure. Je partageais mon temps entre le *Centro de Calcografia* situé au dernier étage de l'Ecole des Beaux Arts et la *Cooperativa Gravura* où j'avais la chance de rencontrer Humberto Marçal. On ne pratiquait pas régulièrement la sérigraphie à *Gravura*, comme j'avais une pratique de cette technique, l'idée de donner un cours d'initiation à la sérigraphie est née.

Que artistas participaram nesse curso? Quantas pessoas?

Une dizaine d'artistes intéressés qui pratiquaient la gravure.

Em que consistia o curso? Metodologia, programa, duração.

La technique pratiquée était uniquement « directe », nous n'avons pas utilisé l'insolation pour ne pas faire de la simple reproduction d'image.

Le programme était d'aborder simplement les problèmes premiers rencontrés dans la pratique de la sérigraphie au bouche pore et au film à découpe. Et surtout d'apprendre à bien imprimer.

Comme dans tous les cours que j'ai donnés, le propos est de réaliser les projets des élèves et non de leur en imposer en insistant pour que chacun suive le travail des autres pour voir les différentes possibilités.

Je crois que les cours ont duré un mois mais plusieurs élèves sont revenus par la suite travailler quand j'étais présent.

Que material foi usado? Eram coisas que já existiam na Cooperativa?

On a utilisé le matériel existant à *Gravura*, c'est à dire peu de choses mais suffisamment pour entamer un travail constructif. C'est un des atouts importants de la sérigraphie, on peut réaliser des choses « sur un coin de table » sans avoir besoin d'un appareillage important.

Que trabalhos realizou em serigrafia nessa década de 70?

Je n'ai personnellement utilisé la sérigraphie que pour réaliser des affiches politiques ou artistiques et des « posters » notamment avec des textes de Julos Beaucarne.

Ainda trabalha em serigrafia?

Non, sauf pour des affiches mais rarement ou pour inclure des documents photo dans des gravures sur métal en imprimant au sirop de Liège (marmelade ayant la consistance de l'encre de sérigraphie) et en utilisant la technique de la gravure au sucre. Cette pratique permet non seulement le transfert d'images mais aussi par exemple sa répétition.

Note : Suite à ce cours, une sérigraphie de Sergio Pinhão a été éditée par *Gravura*.

HENRIQUE SILVA — ENTREVISTA VÍA SKYPE, 7 DE OCTUBRE, 2011

O Henrique Silva aprende a trabalhar em serigrafia em 1958 quando vai trabalhar para o *atelier* de René Bertholo e Lourdes Castro.

Exacto.

Quanto tempo trabalhou nesse *atelier*?

Eu trabalhei sobretudo nas edições da Vieira da Silva. Ainda era serigrafia feita à mão, directamente na rede. A Vieira da Silva ia para lá desenhar na rede, e eu ajudava a imprimir, a limpar e a lavar as redes, etc. Tudo trabalho oficial.

Mas, portanto, eu não me lembro se foi um ano, ou dois anos, o menos.

A Vieira da Silva preparava as redes serigráficas mesmo lá no *atelier* ou levava-as já prontas?

Desenhava lá no *atelier*.

Sabe que, nos primeiros processos desenhava-se com uma goma líquida. Não sei se conhece esse processo, [...] era uma goma de borracha líquida usada para fazer o desenho. Depois, passava-se uma emulsão por cima que cobria a rede completamente, menos por cima da borracha. Depois retirava-se a borracha que estava presa na rede e abria-se, exactamente, o desenho que se fez.

Portanto trabalhava-se a positivo?

Exactamente. Primeiro fazia-se uma cor, depois limpava-se a rede, tornava-se a desenhar, tornava-se a passar a emulsão (que era o obturador da rede), voltava-se a tirar a borracha líquida que estava lá e, portanto, já se podia voltar a imprimir.

Nunca chegou a usar os processos fotográficos que surgem posteriormente?

Nessa oficina não. Só mais tarde em outras oficinas que entretanto foram abertas.

Portanto, trabalhava no *atelier* de René Bertholo e Lourdes Castro para imprimir as serigrafias da Vieira da Silva. Não imprimiu também a revista *KWY* ou outros trabalhos?

Ajudei a imprimir também outros trabalhos.

Isso foi durante cerca de dois anos. Depois parei com a oficina porque a Vieira da Silva convidou-me para trabalhar com ela no seu *atelier*. Eu fui para lá, mas não foi para fazer serigrafia, foi para lavar os pinceis, preparar as telas, enfim, fazer o trabalho de escravo.

Então no *atelier* esteve durante cerca de dois anos?

Por volta disso, dois anos.

Depois montei uma pequena oficina em casa, porque eu tinha um quatinho pequeno lá em Paris. Montei lá uma pequena oficina de serigrafia e imprimia lá serigrafias para mim, para o Eduardo Luiz, para o António Quadros, enfim, para alguns artistas amigos meus.

E lembra-se em que ano é que isso foi?

Foi logo a seguir, portanto, em 59/60, por volta disso. Porque depois o Eduardo Luiz fez serigrafias mas já aqui com a Galeria 111, a qual fez muitas edições de muitos artistas.

Depois eu vim de Paris em 77. Em 78 fui para a direcção da Árvore e montei as oficinas da Árvore, uma delas a oficina de serigrafia.

Existe uma publicação da Cooperativa Árvore, um catálogo em que a edição foi feita no Canadá, que tem todas as edições que foram feitas na Árvore a partir da primeira, que foi em 1979.

[...]

O Henrique Silva não trabalhou só para os outros também realizou trabalho artístico em serigrafia?

Eu também fiz muitas edições. Até 70 terei feito poucas, talvez duas ou três. Depois quando vim para Portugal é que fiz muito. Mais de cinquenta edições.

[...]

No pequeno *atelier* de serigrafia que montou em Paris no final dos anos 50 que material utilizava?

Era tudo muito artesanal. Era um quatinho onde eu dormia. Ia comer no restaurante da cantina da escola. Dormia ali e ao lado tinha o quadro que teria entre 30 a 50 centímetros onde se desenhava e imprimia directamente.

E que material utilizava para depois limpar a rede serigráfica?

O obturador era uma tinta azul solúvel em água. As tintas eram solúveis em aguarrás, portanto não se misturavam com o obturador. Depois de se desenharmos com a borracha, tirava-se a borracha fora e com a tinta à base de diluente imprimia-se e depois lavava-se com o jacto de água.

Mas como é que removiam o obturador para voltar a ter uma rede limpa?

O obturador saía com água. O obturador aplicava-se com uma raclete no quadro todo, mas onde tivesse borracha o obturador não agarrava.

E como era a mesa de impressão?

Era um móvel com dobradiças para se poder fazer os acertos.

O que vale é que não é preciso uma grande tecnologia para imprimir em serigrafia.

Sim, o início da serigrafia foi assim. Depois a serigrafia com o sistema fotográfico já vem mais tarde.

As serigrafias que imprimiu da Vieira da Silva correspondem às primeiras serigrafias que a Vieira da Silva realizou?

Sim, foram as primeiras que ela fez, exactamente.

Mas ela nessa altura não realizou muitas, pois não?

Nessa altura talvez umas 4 ou 5, não foram mais.

E algumas dessas serigrafias também fizeram parte da revista *KWY*?

Sim, ela depois também participou. O Christo também...

Mas também havia alguns elementos do grupo *KWY* que ainda estavam em Lisboa e que enviavam por correio os trabalhos para serem impressos em Paris?

Sim, sim.

Era tudo impresso no mesmo *atelier*, tanto a revista como as edições e outros trabalhos?

Era, era tudo impresso no *atelier* do René Bertholo.

Devia ser uma grande confusão?

Eram uns quatinhos lá nos sótãos das casas que a gente tinha.

No pequeno *atelier* de serigrafia que montou em Paris, quanto tempo é que lá esteve?

Eu estive em vários sítios quando estive em Paris. Trabalhei com a Vieira da Silva mais de 10 anos. Depois casei e fui para a Suíça, estive na Bélgica também a trabalhar na Expo Universal, depois voltei para Paris, comprei lá casa perto de Paris, na aldeia, e fiquei lá até ao 25 de Abril.

Estava-me a dizer que no pequeno *atelier* de Paris que trabalhou com vários artistas?

Sim, com António Quadros, Eduardo Luiz. Fazíamos experiências, ensaios, umas pequenas coisas. Eu ainda tenho uma serigrafia do Eduardo Luiz dessa altura.

As suas serigrafias, também as tem?

Minhas devo ter três ou quatro, umas pequeninas, algumas impressas em papel Japão.

Até tenho umas serigrafias que são maiores.

Eu vivi numa aldeia chamada Yèvre-le-Châtel a 80 km de Paris e tenho umas outras serigrafias feitas lá, sobre a aldeia mesmo, com várias cores.

No seu trabalho serigráfico o que lhe interessou plasticamente na serigrafia? Que características inerentes à serigrafia são importantes para si?

É uma pergunta difícil de responder. Eu tenho uma frase que escrevi num livro que diz: “Eu prefiro ser conhecido como investigador do que no mercado de arte”.

Porque realmente eu faço experiências de tudo.

A serigrafia sofreu um grande revés porque houve um abuso muito grande entre a reprodução e a serigrafia autêntica.

Nós fizemos um encontro de editores, uma vez, em Vila Franca,... Fizemos um regulamento de edição com uma diferença entre as serigrafias que são consideradas originais, aquelas que são trabalhadas directamente na rede, ou as serigrafias que são reproduzidas com um original. Nessa altura foi criado um selo branco que ao lado da sigla de cada um dos editores, de cada uma das oficinas, teria um M que queria dizer marca, que justificava como sendo uma serigrafia original. As que fossem de reprodução não teriam esse M, as que fossem desenhadas directamente na rede teriam o M. Ainda

hoje alguns deles aplicam esse sistema. Foi a resolução para garantir ao cliente o que é uma reprodução e o que é uma serigrafia autêntica.

Portanto, para si, usou a serigrafia mais como uma ferramenta para explorar outras possibilidades?

Foi, fiz a gravura como fiz a cerâmica, etc. Eu não sou um serígrafo propriamente.

Embora, ao contrário de si, há muitos artistas que fizeram muitas serigrafias mas nunca imprimiram nenhuma.

Sim, fazem o original e mandam copiar.

Como é que realizava as suas serigrafias? Preparava uma maquete primeiro ou a primeira abordagem à serigrafia era logo feita directamente na rede?

Normalmente faz-se o desenho primeiro, em papel, depois com a rede por cima copia-se o desenho. Depois preenche-se o desenho com a borracha, cobre-se com a tinta azul, tira-se a borracha fora e imprime-se uma cor. Depois continuar com outras borrachas com a quantidade de cores que se quiser.

Portanto planeava mais ou menos como é que se ia desenvolver a serigrafia?

Sim, fazia um desenho primeiro.

Fazia algum estudo de cor? Ou conforme ia imprimindo ia decidindo as cores.

Não, o desenho já indicava as cores.

A técnica da serigrafia não é a mesma que na pintura ou noutra técnica. Tem que ser expressamente para serigrafia, que são cores planas. Quando se faz uma serigrafia com 50 ou 60 impressões de cor, é uma loucura. Porque depois nota-se mesmo nos diversos tons que não é próprio para serigrafia. Uma reprodução demasiado próximo do original perde toda a qualidade.

Como se não se assumisse o que realmente é a serigrafia, com as suas cores planas, mas que se tentasse fugir dessa característica inerente à serigrafia ao tentar-se reproduzir uma pintura ou uma aguarela.

Também trabalhou noutras áreas da gravura ou foi só em serigrafia?

Fiz muita gravura, eu estive na *École des Beaux-Arts* de Paris em gravura mesmo, foi onde aprendi. A serigrafia aprendi na oficina do René.

Já se conheciam antes, ou só conheceu o René em Paris? Como é que isso acontece?

Só o conheci em Paris. Repare, só havia meia dúzia de artistas portugueses, naquela altura de 50, não havia mais (depois havia políticos, que eram outro grupo, claro).

O René precisava de gente para ajudar a fazer as edições; encontramos-nos no café, ele perguntou-me se estava disponível, e pronto, chamou-me e deu-me trabalho.

TERESA MAGALHÃES — ENTREVISTA PRESENCIAL, LISBOA: TALLER DE LA ARTISTA, 9 DE MAYO, 2011

Tinha-me dito, por telefone, que até 1974 só imprimiu uma serigrafia.

Pois foi, foi uma que não foi impressa por mim (que lhe posso mostrar). Foi a primeira. Depois passei, na década de 80 — quando fiz mais serigrafia —, a imprimir eu.

No seu *atelier*?

No meu *atelier*, lá em cima. Eu era casada com o Sérgio Pombo e então imprimimos as serigrafias aqui no meu *atelier*. Ele construiu uma mesa de serigrafia. Mas depois entretanto a gente separou-se e então quem me ajudava nisto era a minha mãe, que me tirava o papel e via se estava alguma coisa de grave a acontecer.

Pois, para imprimir é sempre mais fácil duas pessoas.

Pois é, porque uma pessoa a fazer tudo é horrível, porque a tinta seca.

Tem que estar uma a imprimir rapidamente e a outra...

... e a outra a tirar. Mas a outra pessoa tem de estar com muita atenção porque pode estar a sair tinta de algum sítio e depois pode estragar tudo. Mas é uma coisa horrível porque os cheiros das tintas são terríveis.

Agora já se trabalha com tintas de água que já não têm o cheiro.

Pois, pois, mas naquela altura era um horror, um horror (só que eu era nova...) Tinha que se abrir tudo e depois era beber leite, leite. Mas ainda fiz bastantes... e pronto, a história não é muito grande. Depois participei em varias exposições da gravura, aquelas que se realizavam na Fundação Gulbenkian, e tive umas menções honrosas e depois tive mesmo o Prémio Gravura, em que eles no ano seguinte, ou dois anos a seguir, faziam uma exposição com a pessoa que tinha ganho o prémio.

[...]

Fazia parte da Cooperativa de Gravadores?

Não, não fazia. Não fazia mas ia lá muito.

Mas depois, logo no ano em que eu ganhei o Prémio Gravura nunca mais se fez nenhuma exposição [...]. De maneira que aquela exposição individual que se fazia na Gulbenkian, ao mesmo tempo que se mostravam as outras, eu não fiz [...]. Agora, ainda expus uma série de serigrafias numa exposição que fiz no Leal Senado de Macau. Fiz lá uma exposição de pintura [...] e uma das salas era só com serigrafias. Serigrafias que eu doe à Gulbenkian.

[...]

Embora as edições não fossem muito grandes, fazia de vinte e tal, trinta. Porque depois também não há saída para a serigrafia. Eu também não me tenho preocupado muito com isso.

Mas fez-se serigrafia na base de criar reproduções de pintura em serigrafia, o que eu acho que é um erro. Isso é uma falsa serigrafia. Os intuitos são outros porque a linguagem da serigrafia é muito específica, não tem nada a ver com a pintura.

Também há quem faça serigrafia a partir de aguarelas.

Pois, é horrível. De maneira que, realmente, isto entrou num descabro e a serigrafia perdeu o seu poder [...]. A serigrafia não era muito usada [nos anos 70], o *boom* da serigrafia foi mais tarde, anteriormente usava-se mais a gravura em metal (eu também ainda fiz algumas). A serigrafia surge mais de setenta para a frente.

[...]

Quando fez essa serigrafia de 1973 [termag001], porque se interessou pela serigrafia nessa altura? Porque quis fazer essa serigrafia?

Entusiasmei-me pelo processo, porque o processo tem um pouco a ver com a minha pintura, uma vez que eu vou pondo sempre mais coisas *sobre*. Cada coisa vai surgindo depois, e, portanto, a serigrafia também é um pouco isso. Não tem nada a ver com o outro tipo de gravura em que uma pessoa tem de fazer logo tudo numa chapa [...]. De maneira que, o processo da serigrafia tem um pouco a ver com o meu processo na pintura. Além disso, não faço com tintas de óleo, são acrílicas, e portanto a matéria tem uma certa semelhança. Claro que não é a mesma coisa porque na impressão a tinta fica toda espalmada, não é, fica tudo uniforme e isso não tem a ver com a minha pintura que não é nada homogênea.

[...]

Como é que foi realizada esta serigrafia?

Eu vou mostrar-lhe que é mais fácil.

[...]

Foi impressa pelo Inverno.

Foi impressa em quatro cores?

Pois, amarelo, verde, azul e preto. Essa foi a primeira, depois as outras duas já são impressas por mim.

[...]

Eu fiz parte dos *5+1*.

[...]

A gente encontrava-se aqui na Brasileira, todos os dias, à hora de almoço. Porque aqui na Brasileira havia uma tertúlia de artistas, muita gente vinha aqui. Agora já não [...]. Depois decidimos fazer uma exposição todos juntos no salão grande da Sociedade de Belas-Artes. E cada um de nós estava em geração diferente [...].

Portanto, era o João Hogan, que seria o mais velho...

Era o mais velho.

O Júlio Pereira, o Guilherme Parente o Sérgio Pombo, o Virgílio Domingues...

O Virgílio Domingues é a seguir ao Júlio Pereira. Cada um de nós estava numa década diferente.

[...]

Essa exposição foi em 76, não é?

Nós fizemos várias. Nós fizemos várias.

Então durou vários anos?

Durou.

Pois, 76 na Sociedade de Belas-Artes [...]. Fizemos em Évora, os *5+1 no Museu de Évora* [...]. Depois fizemos uma em Viena de Áustria, em que o comissário foi o Vitorino de Almeida. A partir de Viena de Áustria já não os podia aturar. Fomos numa carrinha da Gulbenkian para levar o material todo. A exposição foi toda numa carrinha cedida pela Gulbenkian, daquelas das bibliotecas. O Hogan foi de avião, agora nós fomos em todo-o-terreno. Fomos de barco, *ferry*, até Cadis, se não me engano, ou Malaga, já não sei. Malaga. Depois fomos em todo-o-terreno [...], e depois voltamos. Eu já não os podia ver. Depois nunca mais fiz nada com os *5+1*.

O 1 era a Teresa?

Não, era 1 escultor. Eram 5 pintores e 1 escultor [...] que era o Virgílio.

[...]

Voltando um pouco atrás, realiza aquela primeira serigrafia em 1973 e depois fica alguns anos sem voltar a trabalhar em serigrafia? Houve algum motivo?

Não. Não aconteceu. Mas depois fiz em 76, portanto, não passou assim muito tempo. Passaram três anos. Depois então é que acelerei.

E como é que aprendeu o processo?

Olhe, já não sei como é que aprendi. Aprendi fazendo. Como depois era eu e o Sérgio, e ele também já sabia fazer mais coisas do que eu.

O Sérgio terá frequentado o curso do Dacos?

Ele frequentou um curso, agora não sei de quem era.

[...]

Mas eu, não tendo imprimido aquela primeira, todo o processo era já aquilo que eu fui usar. Já está lá.

Partiu logo com o pensamento virado para a serigrafia.

Sim, para o processo. É uma serigrafia que não tem muitas cores, não é necessário muitas cores nisto.

Então nunca chegou a trabalhar ali na Cooperativa?

Eu imprimir pra lá umas coisitas mas nunca fui sócia. O Sérgio é que trabalhou lá muito, ele sim. Mas eu não, não tinha paciência para coisas com mais gente à minha volta.

Tematicamente, como é que partiu para a primeira serigrafia?

Tem a ver com a paisagem. É uma paisagem o mais simplificado possível.

As cores foram logo escolhidas na altura do desenho e depois o Inverno reproduziu as cores?

Sim, fez exactamente o que eu queria. Sem dúvidas.

**EDUARDO NERY — ENTREVISTA PRESENCIAL,
LISBOA: TALLER DEL ARTISTA, 11 DE JUNIO,
2008**

As serigrafias que me referia são de que data?

Essas serigrafias [eduner005 e eduner009], que eu acabei de referir, são da Kompass. A Kompass foi uma galeria que teve um ano de existência, talvez, ou pouco mais do que isso; ficava na Avenida Columbano Bordalo Pinheiro, em frente da casa onde eu vivia nessa altura. Quem a criou (não sei se ele estava sozinho ou se tinha um sócio) foi o Manuel de Brito da Galeria 111; criou uma galeria só para serigrafias, ou para múltiplos.

As serigrafias que foram feitas a partir de maquetes minhas foram todas executadas no Brasil. Eu julgo que esse era um dos aspectos que na altura a Kompass pretendia, o intercâmbio entre portugueses e brasileiros (mas não sei porquê..., porque talvez fossem mais baratas, e na altura ele mandou-as fazer no Brasil). O que quer dizer que há duas

delas que eu não podia ter tido qualquer controlo na execução. Pior do que isso, fiquei sem uma maquete para sempre, fiquei sem ela.

Enviava as maquetes para o Brasil?

Dei-as ao Manuel de Brito e ele mandou-as executar no Brasil.

Isto ainda estava tudo numa fase, não era pioneira, mas estava ainda tudo... no ano de 74. Foi talvez em 73 que essa galeria abriu, finais de 73. Quando veio o 25 de Abril, em 1974, houve uma quebra enorme do mercado, o Manuel de Brito pelos vistos não aguentou, ou achou que não aguentava a galeria aberta, e fechou-a. Na altura eu tinha um contrato com ele, como artista que estava representado na galeria, e era naturalíssimo que ele me tivesse pedido a mim para fazer serigrafias. Como lhe disse, eu fiz três serigrafias, ou melhor, não fiz três, fiz três maquetes e fiquei sem uma para sempre. Não sei quem é que ficou com ela, deve ter ficado no Brasil para sempre. Mas duas delas foram executadas.

Fazia as maquetes para serigrafia em que materiais?

Pintava em guache, aliás sempre trabalhei em guache. Não, não é “sempre trabalhei em guache” — vou ter que pensar um pouco sobre isso —, isto é, algumas foram feitas a partir de pinturas a *spray*. Essas são de uma série curta que o Aladino Jasse imprimiu — não sei se já o conheceu — o Aladino Jasse fez a partir de obras minhas [...].

Houve uma outra serigrafia — que para mim é a mais desastrosas delas todas — que foi feita a partir de fotografia. Isto porque o António Inverno quis muito fazer uma serigrafia a partir de uma fotografia minha. Foi com muita reticência e com muito pé atrás que lhe entreguei a fotografia para ele fazer, e correu mal. Correu mal mas eu acabei por a assinar no final; perdi imenso tempo — cá está, estava a falar-me do contacto com o serígrafo, e este foi o caso mais flagrante — pois tive que ir lá vezes sem conta para tentar remediar.

Era uma fotografia a cores?

Era uma fotografia a cores e com grande difusão de cores e de luzes.

É daquelas que têm dupla exposição?

Sim, dupla exposição. Ele quis muito fazer, e fiz — quando eu julgo que aquilo foi uma aposta que ele fez a si próprio, se era capaz.

Mais como um desafio técnico.

Como um desafio técnico. Eu devia ter tido a lucidez de ter dito que não, e de não ter feito. Não é que hoje quando a vejo a ache horrível, não é isso, mas foi tão difícil e ficou tão aquém do original. Claro que, a partir de um determinado momento, eu também me libertei do original para começar a fazer uma obra nova a partir daquilo, mas tinha

que ter o mínimo de coerência com o ponto de partida. Claro, aquilo deve ter tido... Não sei quantas vezes deve ter sido impressa.

Com imensas cores.

Imensas cores, avanços e recuos, e portanto, como lhe digo, é aquela que..., eu não rejeito, mas é aquela que eu menos gostei de ter feito.

Outras bastante complicadas, mas que o Aladino Jasse se saiu muito bem delas, são essas feitas a partir de pintura a *spray*. Era o que eu estava a fazer nos anos 80, setenta e muitos, 79 para diante.

Mas, antes disso, ainda tem outras serigrafias.

As que conhece mais antigas, as primeiras que eu fiz, são feitas com um número de cores muito reduzido, e são, efectivamente, pensadas para serigrafia.

Por exemplo, existe uma serigrafia datada de 1973 [eduner001], que está na Biblioteca Nacional, que é uma composição com três aves. A obra tem um título atribuído pelo catalogador, “Composição com três aves sobre homem e sombra chinesa”, datada de 1973.

Eu vou à procura dela (daqui a pouco, quando quiser, interrompemos o que estamos a falar). Essa, já sei qual é, essa foi editada pela Cooperativa de Gravadores.

O que lhe ia há pouco a dizer é que, efectivamente, nas primeiras de todas, eu tinha muito cuidado com o ser concebido e pensado para ser serigrafia; e nas últimas, agora, também. Há um intervalo aqui no meio em que, realmente, de um lado o António Inverno a desafiar-me para uma coisa que era extremamente problemática, de outro, composições que são pinturas a *spray*, com grandes problemas de transcrição, de passagem para a serigrafia (eu aceitei também esse desafio que, neste caso, resultou bem).

Então esses foram trabalhos que foram pensados para outras técnicas?

Ou eu fiz porque na altura era isso que estava a fazer e também não me sentia com interesse ou com capacidade de fazer uma coisa fora disso. Isso em parte explica. Mas também porque é uma altura em que se começa a fazer de tudo um pouco em serigrafia, a pegar em qualquer coisa para fazer uma serigrafia.

Os artistas começam, por isso, a perder o interesse pela serigrafia.

Eu acho que sim. Eu não vou contra que, de facto, também houve esse período em que me desmotivei de estar a pensar num projecto especificamente para serigrafia. Mas é realmente durante esse período a meio da minha actividade como artista.

Consegue especificar-me as datas das suas serigrafias?

Consigo, porque as primeiras de todas vão de 1970. A mais antiga de todas [eduner007] é feita com o António Inverno — eu depois posso mostrar-lhe. A primeira que

foi feita foi para a *Seara Nova*. A *Seara Nova* — não sei se também já foi investigar — fez uma edição de pósteres, que foi uma edição muito ambivalente. Eu digo muito ambivalente porque não era assumidamente uma edição de múltiplos, embora acabasse por o ser, porque, já depois de feito, pediram-me para eu os assinar. Uma coisa é fazer um póster em serigrafia, que tinha escrito em baixo “edição Seara Nova” e o meu nome, salvo erro, mas que era para imprimir e nada mais. Se era um póster era apenas para imprimir. Mas depois toda a gente acabou por colaborar ou participar numa situação que eu acho um bocado equívoca. Porque, ou bem que é póster, ou bem que é uma serigrafia, assumidamente, e que se assina; e eu assinei. Assinei, portanto, acabei por...

Mas estávamos todos no princípio da serigrafia em Portugal. Em Portugal, porque eu tenho uma serigrafia muito antiga do Eduardo Luiz — dada por ele nos anos cinquenta e muitos —, uma serigrafia que ele fez e que foi ele próprio a imprimi-la. Alguns artistas dessa geração eram eles próprios a executar as serigrafias. É uma serigrafia dos anos cinquenta e muitos, cinquenta e mesmo muitos, 58 ou 59.

A mais antiga que encontrei até ao momento é de cinquenta e sete, da Hansi Staël.

Então, esta não anda longe. Esta tem uma dedicatória que com o tempo quase ficou imperceptível — foi ele que me ofereceu; era um amigo meu que já morreu e que quando o visitámos em Paris... Esta enquadra-se dentro das serigrafias da fase pioneira da serigrafia. Quando, em 1970, eu faço a primeira quase não se falava... Falava-se na serigrafia, havia muitas questões de rejeição dos artistas da serigrafia, havia muitos preconceitos contra a serigrafia, porque todos nós, em maior ou menos grau, os artistas da minha geração, estávamos era envolvidos na gravura, nas técnicas tradicionais. Eu fiz litografias, fiz xilogravuras, fiz pelo menos um buril (provavelmente, estou a esquecer-me de outras técnicas); e ensaiei, umas por conta própria, outras para serem editadas na Cooperativa de Gravadores, outras ainda — porque cheguei a ter uma prensa no *atelier*, muito elementar mas que permitia fazer uma pequena gravura, por exemplo, em xilo ou em linóleo — imprimi. Portanto isto tudo tem muitos, muitos anos em cima, são tudo coisas que se passam nos anos 60.

Agora, nos anos 70, quando a serigrafia começou a ser falada, havia realmente uma grande rejeição da parte do meio artístico dessa época porque se entendia que não era gravura. Por mais discutível que seja toda esta questão — e que, sobretudo, é uma discussão que, para mim, já não tem sentido nenhum, já foi há tanto tempo que já não me adianta nem me atrasa nada —, o que é verdade, é que a serigrafia ganhou o território imenso que ganhou em detrimento das outras técnicas. As outras técnicas ficaram e,

ainda hoje, são praticadas, mas por um número reduzido de artistas que são, realmente, a cem por cento gravadores.

O meu caso: eu não sou nem deixo de ser gravador. Eu fiz obra gráfica, pensei em projectos para gravura, fiz e executei eu próprio — como já viu —, até cheguei a imprimir, mas numa fase dos anos 60. Eu comecei a aparecer, a expor colectivamente, em 58/ 59, portanto, tudo isto se passa nos anos 60. A serigrafia vem ao meu encontro em 1970, pela primeira vez, com essa edição da *Seara Nova*.

Como é que surge essa primeira oportunidade?

Na altura, o António Inverno estava a lançar-se na serigrafia.

Eu pergunto-lhe isto porque em 1970 o artista Dacos deu um curso de serigrafia na Cooperativa.

Eu não fui aluno dele.

Houve uma série de artistas da sua geração que descobriu a serigrafia através desse curso.

Em que ano?

Em 1970. Foi nessa altura, por exemplo, que o técnico da gravura, Humberto Marçal, aprendeu a fazer serigrafia. Em princípio terá sido o primeiro curso de serigrafia realizado na Cooperativa.

Bom, uma coisa é certa, a minha primeira serigrafia foi essa. Eu sei que quem quis fazer um pequeno *atelier* e que me convidou para essa da *Seara Nova* foi o Rogério Ribeiro (acabado de falecer há poucos meses). O António Inverno era o serígrafo dele, ou tinham uma sociedade, eu não sei — tudo tem tanto tempo em cima que a mim, pelo menos, já não me adianta nada —, a verdade é que quem me convidou foi o Rogério Ribeiro, como convidou mais onze artistas. Essa edição da *Seara Nova*, que eu saiba, só teve doze pósteres, todos em serigrafia. Depois, logo no ano seguinte, em 71, convidou-me para fazer outra serigrafia [eduner008], desta vez para um hotel em Luanda. Para os quartos, depreendo, como era uma tiragem que não seria muito elevada, talvez cinquenta ou coisa parecida, que fosse para por nos quartos. Dessa vez foi feita também com o mesmo espírito da anterior mas em cima de dourado, de cartolinas douradas, por que era aquilo que eu estava a fazer nessa altura. Portanto tem a ver com aquilo que eu estava a fazer.

E como é que programava a realização das serigrafias?

O que eu fiz foi uma coisa que tenho feito sempre, e que ainda hoje faço, que é definir as cores numa paleta de guache para os serígrafos afinarem as cores, para não

haver qualquer dúvida a cerca das cores com que eu quero trabalhar e elas serem devidamente impressas.

Agora, com estas últimas serigrafias, mais uma vez fiz isso, portanto, é um trabalho preparatório meu. De um modo geral, também dou alguma participação junto do serígrafo, não muita, mas alguma, pelo menos quando surgem dificuldades, ou a meio caminho.

Na primeira [eduner007], quando tudo estava ainda muito no princípio — eu depois mostro-lhe essa serigrafia de que estou a falar insistentemente, da *Seara Nova* —, os serígrafos, a experiência que tinham era muito pouca; os instrumentos e os equipamentos eram muito... não tem nada a ver com o que é hoje, que é tudo feito industrialmente, praticamente, e com máquinas de um rigor enorme. Na altura, eu não gostei muito do resultado final, porque eles tinham que sobrepor as duas cores nas arestas num desenho que era, essencialmente, geométrico. Eu dei-lhes uma coisa totalmente geométrica, e essa geometria, para as linhas não fugirem — como nós dizíamos: não fugirem é não ficarem abertas —, eles sobrepunham nas arestas, na separação das cores, sobrepunham as duas cores. O que dá uma coisa estranha para o autor, porque não resulta a cor lisa que ele queria. Na altura, eu estava a fazer obras muito geométricas e com cores planas.

Depois, na outra serigrafia [eduner008] que se seguiu, essa do hotel de Luanda, houve sítios em que, pela dilatação do papel, abriu levemente e as cores não encostaram. Ai já foi o contrário, o inverso, em vez de sobrepor ficaram levemente separadas, não estou a dizer que tenha acontecido a todas as serigrafias, nem em todos os sítios. Aliás — uma vez que está tão envolvida nisto, saberá perfeitamente —, as diferenças atmosféricas são fundamentais. A humidade, as diferenças de humidade da manhã para a tarde; se eles estiverem a fazer uma edição, à tarde pode dar outra coisa, precisamente pelos tempos de secagem e pela humidade. Ainda hoje, acontece, mesmo com todo este rigor das máquinas. Na altura, era tudo muito mais artesanal, não tem comparação.

Eu dava sempre uma paleta de cores, mas — outra coisa que ainda não disse mas que digo agora — quando eu pensava em termos de serigrafia, era em obras com muito poucas cores, porque achava que esse era um dos princípios que devia ser seguido na serigrafia.

Cores completamente planas.

Cores planas e poucas.

Nunca chegou a trabalhar directamente nos acetatos, a intervir nos acetatos?

Não. Via-os, vi-os fazer, vi para quê que serviam e tomei esse contacto, mas eram os serígrafos que faziam isso, eram eles que faziam a separação das cores.

Isso era o que acontecia quando trabalhava com o António Inverno?

O António Inverno..., deve ter havido aqui, entre o António Inverno e o [Aladino], alguém de permeio. Foram essas do Brasil que — como já percebeu — não tive, nem podia ter tido, qualquer controlo. Depois o Aladino Jasse, bastante mais adiante, cobriu, por assim dizer, os anos 80/ 90, e depois, agora, o Jorge Bastos, nos últimos tempos.

Portanto, ao longo do tempo, eu não tenho assim muitas serigrafias, há gente que tem muitas mais do que eu — mas não estou nada preocupado com isso. Estou só a dizer-lhe que também por isso nunca foi necessário procurar mais serígrafos. Talvez me esteja a esquecer de alguma situação que saiu fora disto, mas julgo que foram só estes três [serígrafos]. Há ainda, para trás, as primeiras da Gravura, que eu não sei quem terá imprimido mas devem ter sido feitas pelo Marçal. *Devem* ter sido feitas, agora já passou tanto tempo, já me esqueci.

As serigrafias da *Seara* terão sido impressas onde?

Essas terão sido impressas..., lembro-me de ter sido num andar, numa casa vulgaríssima de Lineu que estava a funcionar como *atelier*.

Essas serigrafias iam em conjunto com a revista?

Já não sei como é que eram distribuídas, mas eram distribuídas com a revista. Eu julgo que na altura — já passou tudo tanto tempo, estamos a falar de coisas com imensos anos em cima — foi um bocado também um apoio de artistas de esquerda a uma revista essencialmente de esquerda, que era a *Seara Nova*. Talvez, pelas dificuldades que eles deviam estar a atravessar de vendas e de publicação, para apoiar.

Depois — agora estou-me a lembrar — tive outra serigrafia [eduner006], que também foi uma borla, porque *esta* foi, e a outra que eu lhe vou dizer a seguir também foi. Julgo que essa também foi feita pelo António Inverno e também teve problemas. Não estou com isto a passar nenhum atestado contra o António Inverno, não tem nada a ver com isso, tem a ver é com os primórdios. Foi uma serigrafia que eu fiz em 1973 para o Ar.Co, do qual eu sou um dos co-fundadores. Foi neste *atelier* que se deu a segunda reunião, a primeira foi num café que já não existe, aqui ao pé, a segunda foi aqui, no *atelier*, onde começou a delinear-se uma coisa que se chamaria, um dia mais adiante, Ar.Co. Como o Ar.Co começou com imensíssimas dificuldades financeiras, entre outras coisas, eu fiz uma serigrafia para ajudar a angariar — não só não recebia o dinheiro como

professor, como, ainda por cima, oferecia uma serigrafia para costear. É claro que tudo tem um limite, e depois esse limite apareceu mais adiante.

Mas essa serigrafia também teve problemas. Teve problemas porque as cores também ou abriram na separação delas, ou sobrepuseram. Depois estava tudo muito indefinido, por exemplo, nessa do Ar.Co, era muito difícil acertar a junção das cores, ficavam todas mal na edição, não havia nenhuma que ficasse boa. Havia, havia muitas boas mas só que depois como era tudo feito — visto à distância isto chega a ser cómico — porque era tudo feito a contar os escudos (na altura, os cêntimos,... os centavos, na altura eram os centavos não eram os cêntimos), eu fiquei apenas com cinco provas de artista, o que é ridículo. Sendo eu a oferecer. Sendo eu a oferecer, deveria, no mínimo, de ficar com umas dez, no mínimo. A tiragem não era muito grande, talvez cem, setenta, por aí — eu com mais tempo consigo-lhe fazer essa investigação, assim à pressa é que não tenho tudo de memória. O que lhe estou a dizer é que, dessa serigrafia, as provas com que eu fiquei têm defeitos, não tenho nenhuma que esteja boa. Por isso, nem para dar dava; nem para oferecer dava porque a cor estava desfasada. Ainda por cima, usava frequentemente pretos e azuis-escuros (sempre gostei muito do azul-ultramar) e apareciam com uma fresta, uma linha branca de uns décimos de milímetros entre um preto, por exemplo, e um azul-escuro, claro que se vê imenso. Vê-se imenso. Para mim esse é o lado pioneiro disto tudo, depois mudou tudo daí para diante.

As primeiras serigrafias que eu fiz, a pensar mesmo em serigrafia, foram todas feitas... houve uma excepção, que agora já não lhe sei dizer quem é que a fez, é uma serigrafia feita sobre uma obra minha, que não chegou a ser editada, que eu concebi também e pensei-a para serigrafia, que saiu com um livro, uma edição da Imprensa Nacional Casa da Moeda, um livro que me foi dedicado, da colecção “Arte e Artistas”. No lançamento, havia uma edição especial desses livros que tinham uma capa dura e traziam uma serigrafia. Essa serigrafia, de facto, foi feita por outro serígrafo — eu agora não me consigo lembrar —, Lacerda, será?

Sim, há o serígrafo Carlos Lacerda.

Então deve ter sido (parece-me que foi o único que ficou esquecido). Essa, aliás, está muito bem. É uma coisa feita já em 1990, mas eu coloquei as duas datas. Aliás, faço isso sempre: algumas destas serigrafias recentes são realizadas a partir de um guache meu com muitos anos em cima, por isso, têm duas datas.

Pois, era uma das questões que eu tinha, sobre estas serigrafias que tem duas datas, eu não consegui compreender porquê.

Isso quer dizer que o guache donde eu estou a partir é de 1966 e que a execução serigráfica é feita em 2004.

Mas quando fez o guache nem sequer estava a pensar que mais tarde iria fazer uma serigrafia.

Não, neste caso não foi. Não foi mesmo.

Esta [eduner004] é talvez a que eu mais goste deste período. Esta é editada pela Cooperativa de Gravadores.

E ela foi editada em 1974.

Pois [...].

[Consultando o catálogo *20 Anos da Gravura* (1976)]. Está aqui esta, que eu julgo que foi a última de todas, é a ideia que eu tenho.

Esta é *Circo Solar* [eduner002] não é?

É. É a última de todas que eu fiz antes do 25 de Abril, pela Cooperativa de Gravadores.

Houve, não vale a pena falar sobre isso, na Cooperativa de Gravadores, houve demasiados problemas lá dentro, a partir daí muitos artistas viraram as costas e saíram, e eu terei sido um dos muitos.

Portanto, a última que eu fiz, foi até mesmo ao 25 de Abril. Acho que esta foi a última [eduner002], é a ideia que eu tenho, e esta é a penúltima [eduner004].

Existe essa tal com os pássaros [eduner001], se andar para trás, que tem talvez menos um ano, ou não está aí. Não me diga que não está aí. Deve estar em «73», talvez. É esta. Essa, que viu na biblioteca, julgo que será esta, pela descrição que me fez eu achei que era esta.

Depois há outra serigrafia [eduner003], neste meio tempo, eu associo-a também a esta [eduner001] que é do mesmo período, que eu fiz para a Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos. Mais uma vez foi uma borla, por razões óbvias, porque se tratava de uma organização política antifascista, de que eu fiz parte (eu fazia parte integrante das pessoas que constituíram essa comissão). Mais uma vez havia o problema de arranjar fundos, isto em pleno marcelismo — claro que esta serigrafia não está aí [no catálogo]. Depois foi vendida de mão em mão. Porque é bom não perder de vista que se trata de uma coisa em pleno período repressivo, de PIDE, etc., em que tudo isto foi feito. Não é uma edição muito grande, já não me lembro — talvez, se eu tiver aí uma cópia, veja pela cópia qual é que é a edição —, mas é uma serigrafia que, provavelmente, deve

ter sido impressa pelo António Inverno, porque eu julgo que a primeira fase do meu trabalho é tudo António Inverno. Essa [eduner003], por exemplo, foi feita só com três cores, portanto, eu procurava limitar ao mínimo as cores. Esta outra [eduner001], se for aqui a contar, ela deve ter dois azuis, um amarelo, um laranja e o preto, porque o branco é o papel. Portanto, deve ter para aí quatro ou cinco cores. Isso era um dos pontos que eu considerava muito importante no meu trabalho de serigrafia: era trabalhar com um máximo de cinco cores. Porque achava que daí por diante não fazia sentido.

[...]

Esta obra [S/ título, 2004]⁴⁹⁴ faz todo o sentido enquanto serigrafia. Se, por exemplo, existem trabalhos que não se prestam tanto à serigrafia, porque imitam uma fotografia ou porque imitam uma pintura, este não é o caso.

O que é que eu me lembro sobre esta serigrafia: ela foi feita porque, dentro das minhas gavetas, do que me sobrava desta fase *óptica arte*, procurei uma obra que tivesse poucas cores, acho que foi só esse o critério. Tinha outras que podiam ter sido feitas, mas eram muito mais complexas, e eu tive medo. Tive medo que corresse mal, porque todas elas exigiam degradês muito subtis, cores muito bem afinadas, enquanto essa que estamos a ver agora tem cores em degradê mas muito pouco, os saltos são muito grandes. Por exemplo, estou a ver aqui um violeta-escuro com um lilás, que certamente é um lilás que sai desse violeta-escuro, mas é um intervalo muito grande de cores.

Hoje em dia já não existe tanto esse problema.

Pois, mas eu tinha medo, tinha e tenho. Ainda hoje terei medo de fazer uma coisa com essas características. Esta, a última que o Jorge Bastos imprimiu, também tem um número reduzido de cores.

Esta é de que data?

Esta é recente.

Pois, eu identifico-a com as suas últimas pinturas também.

É o que eu estou a fazer agora. Eu pus à disposição o guache muito recentemente. Agora não vou estar a contar as cores, claro que se fosse preciso contava, mas são poucas também. Como lhe digo, tenho sempre uma paleta de cores que têm de ser afinadas, o que acontece depois é que — já que eu falei no azul-ultramar — os serígrafos não conse-

⁴⁹⁴ Serigrafia sobre papel (no registrada en la BDSAP) efectuada a partir de un gouache de 1966, editada por Sanofi Winthrop Bristol Myers Squibb AEIE; con una tirada de 250 pruebas (más 25 PA y 25 HC); con 50x70 cm.

guem fazer o azul-ultramar igual, igual ao azul-ultramar de que eu gosto, porque as tintas têm outro comportamento, mas eu já estou tão habituado a isso.

Quando faz a cor já está a pensar na cor que eles vão fazer.

É assim, e é o inverso. Eles dizem-me, olhe eu só consigo ir até aqui, e eu tenho que aceitar.

O catálogo que eu encontrei com mais serigrafias suas foi um catálogo publicado pelo Museu Carlos Machado, de Ponta Delgada, com vinte serigrafias de Ana Vieira, suas e de Francisco de Aquino, e que tinha nove serigrafias suas [Ana Vieira, Eduardo Nery, Francisco de Aquino, 20 serigrafias (1975)].

Quantas?

Nove.

Não é possível. Nove nessa altura; essa exposição foi em 75, como é que eu posso ter nove nessa altura.

O Catálogo chamava-se “20 Serigrafias”.

Estou é espantado com os números, Sei muito bem que exposição foi, isso foi a seguir ao 25 de Abril.

O catálogo mencionava quatro serigrafias de Ana Vieira, nove suas e sete de Francisco de Aquino.

E eram serigrafias?

O catálogo diz que são tudo serigrafias.

Estou espantado. Mesmo assim, contando-as todas.

Duas delas eram “Prismas no espaço I” [eduner007] e “Prismas no espaço II” [eduner008].

Pois essas são as tais, essas *Sólidos* são as tais que eu lhe digo que são as primeiras de todas, que têm... Não têm data?

Não, no catálogo não têm as datas.

Não, eu claro que terei que puxar pela cabeça para ver como é que fazem nove. E já fui dizendo várias, desde essa de setenta para cá.

Eu tenho identificadas quatro serigrafias, portanto, “Circo solar” [eduner002], “Abóbada celeste” [eduner004] e as “Sólidos no espaço I” [eduner007] e “Sólidos no espaço II” [eduner008]; depois, havia cinco sem título.

Acho isso estranho. Pronto, é que há as tais que vêm do Brasil, tudo isso começando a contar talvez chegue aí. Eu é que não tinha a noção que eram tantas. Porque as do Brasil, da galeria Kompass, são duas; contando estas todas mais a da Comissão de Socorro aos Presos Políticos, tudo junto é capaz de ir dar aí.

Estou a lembrar-me de uma que tem umas colunas [eduner005].

Essa é da Kompass. Tem umas colunas com um astro negro e com os pássaros que eram avestruzes.

Essa serigrafia poderia estar neste catálogo?

Podia. Podia, perfeitamente, porque pelas datas já existia nessa altura essa serigrafia. Talvez vá dar aí. Se encontrou isso é porque eu já tinha nove nessa altura.

[...]

Há outro grupo de serigrafias, de que ainda não lhe falei, que são do Aladino Jasse. Só não as encontrou porque não calhou, porque não esteve em casa de ninguém que tenha uma, pois há muita gente que tem. São as que eu fiz para a inauguração do Aeroporto Internacional de Macau — estou mais à vontade porque andou a ver, e tem sempre a possibilidade de ir consultar o meu *site* —. Em 95 eu fiz um enorme painel de azulejos para o Aeroporto Internacional de Macau, e foi-me pedido na altura, pelo aeroporto e pelo Governo de Macau, para, quando fosse a inauguração, haver serigrafias minhas para distribuir pelos convidados. Isso correu um bocado mal. Eu fiz de dois tipos, porque o painel é feito com base num ponto de encontro entre a cultura portuguesa com a cultura de Macau, ou como ponto de encontro de Portugal e China, ou Europa e China, se quiser, porque vai tudo sempre dar ao mesmo sítio. Seja como for, eu tinha motivos no painel, e eles queriam que as serigrafias fossem com motivos tirados do painel. Ora, como eu não quis fazer igual ao painel, o espaço de manobra com que fiquei foi muito pequeno, porque não eram obras feitas de raiz com total liberdade, eram agarradas ao painel. Mas, uma coisa é eu estar a pensar em azulejo, outra coisa é estar a pensar em serigrafia, e ao pensar em serigrafia — claro que agora só com o catálogo à frente eu poderia ver a maneira como eu tratei a figuração, a maneira como introduzi a geometria na figuração e como uma coisa se interpenetra na outra —, perceberia que eu tive que me desmarcar. Mas, ao fazê-lo, como havia motivos chineses e motivos predominantemente portugueses, eu fiz duas, com cor, ligadas aos motivos chineses; e duas, a azul sobre branco, de motivos portugueses. Estas serigrafias deviam ter sido separadas na oferta, àqueles que vinham de Portugal, ou àqueles que vinham da China ou de Macau. Pois, baralharam tudo e eram os portugueses que traziam os motivos chineses e naturalmente que os chineses apanharam com os portugueses. Portanto, problemas de organização esquisitos, ou bizarros ou de precipitação de última hora. Para lhe dizer que foram ofertas, para aquilo que me foi pago, claro que fui pago pelo meu trabalho, mas foi difficilimo porque foram feitas sobre pressão, em cima da hora e impressas pelo Aladino Jasse. Isto porque foi uma coisa que me apareceu muito para o fim, quando, num ano terrível — quem tenha assistido é

que vê o que é que foi —, fazer uma coisa daquelas em menos de um ano, um painel com duzentos e dez metros de comprido; a ter que ir a Macau, ir para Lisboa, ir a Viúva Lamego, e a trabalhar com colaboradores, e ter que reformular o trabalho, e a ter que criar, etc. Pronto, isto para lhe dizer que existem essas quatro serigrafias.

Depois, eu, com o Aladino, como sobrou ainda alguma coisa — e já que se falou de acetatos —, eu próprio brinquei com acetatos e fiz uma figura engraçada, daquelas que apareciam no painel, mas para mim. Portanto, essa é uma pequena edição que fiz, e foi a única vez que eu fui editor. Pedi-lhe para ele fazer, é claro que lhe paguei, claro que lhe paguei, não era uma borla do Aladino Jasse, mas ele fez-me um preço especial. Fiz assim uma pequena serigrafia, pequenina, que tenho lá em baixo.

Estas obras, a dificuldade — só uma pessoa que conheça bem a minha obra — é perceber como é que na serigrafia existem várias orientações ao longo de tantos anos. No fundo, são quarenta anos de serigrafia. Claro que há orientações estéticas. Nestas últimas, eu voltei, com mais cuidado — do que estas outras, sobre pressão, que me apareciam —, a controlar melhor o processo e a querer intervir. Claro que o intervir — já percebeu qual é o meu grau de intervenção — é, antes de mais nada, definir as cores e ir ter com os serígrafos sempre que for necessário, ou porque eles me pedem, ou porque eu vou lá ter com eles para ver o lançamento da primeira cor, ou das duas primeiras cores.

Costuma fazer alterações durante o processo de impressão.

Não. Não, o que posso é achar que... Ainda há pouco tempo tive que recusar uma edição, que foi esta, porque correu mal. A verdade é que ela foi recusada. Do Aladino Jasse também tive que recusar uma edição dessas de Macau; essas de Macau foram repetidas.

Até ficarem como idealizou.

Até ficar bem. Aconteceu com uma dessas do Aladino Jasse. Mas é preciso ver que eu as assinei em Macau, e ele fê-las em Portugal, é claro, aí não houve controlo, nem podia haver controlo nenhum. Há situações na vida em que, por mais que se queira, ou a pessoa diz que sim, ou diz que não. Essas chegaram-me a Macau e, dentro do quarto do hotel, tive a vê-las e recusei. Porque estavam cheias de defeitos, cá está, desacertos de cores, ou a abrir ou a sobrepor, embora as cores até estivessem bem. Aí não assino.

Aliás, o Jorge Bastos foi correctíssimo, como não podia deixar de ser, e o Aladino também. Estou a falar de dois casos em que eu recusei a serigrafia, portanto, o meu lado interventor é relativo mas, em último caso, se não gostar daquilo que está, é o de não assinar, e de não aceitar.

Depois normalmente repetem a edição?

Sim, é repetida com todo o cuidado. Porque, provavelmente, às vezes fazem-na num momento difícil, em que estão cheios de trabalho, e trabalham sobre pressão também, e depois corre mal.

Mas é normal fazer-se uma primeira serigrafia até ao final para se ver se está tudo bem e para esta ser aprovada.

Eu costumo ver, mas os serígrafos, normalmente, vão avançando logo com as cores todas e deixam para o fim a última de todas, portanto, mais uma razão para eu preferir ter poucas cores.

É mais fácil também de controlar todo o processo.

Muito mais fácil, é muito mais fácil. É uma trapalhada esta quantidade de cores, como aconteceu com essa do António Inverno. Mesmo com o Aladino Jasse, nessas pinturas a spray, pode pensar que eu entreguei aquilo e que virei as costas — adorava —, há muitos artistas que o fazem, eu não virei as costas, fui ter como Aladino várias vezes.

É preciso uma atenção imensa para ver o que é que está mal, o que é que está bem, o que é que se pode fazer. Porque o resultado final não é igual ao original. Nem eu pretendo — era bom que isso fique muito claro entre nós —, eu não estou à espera que a serigrafia fique igual ao original, o que estou à espera é que aquilo que está implícito nela fique bem.

Como idealizou.

Como idealizei. Se essa difusão da luz não é a do original, mas é outra coisa que continua a funcionar, para mim como autor, bem. Portanto, eu não estou nada preocupado, quando chega ao fim, de assinar uma coisa que não está igual ao original.

É impossível ser igual, uma é feita em guache, a outra impressa com tintas serigráficas.

As com tintas a *spray* ainda é mais complicado porque são feitas com tinta em jacto, aerografia, com as latinhas que eu na altura usava. É impossível.

O que eu acho é que, nestas coisas da serigrafia, o grande problema, para mim, tem a ver com outra coisa: de como se banalizou tanto a serigrafia. Hoje é realmente difícil retomá-la, porque houve um período, há poucos anos, que a coisa chegou a um ponto que...

Eu vejo muitos artistas a utilizar a serigrafia. Em países como a Espanha muitos artistas estão a utilizar e alguns apenas fazem serigrafia, os *artistas-serígrafos*. Penso que em Portugal também.

Também me parece. É claro que há técnicas muito mais evoluídas hoje do que havia nessa altura, não tem comparação.

Vamos então ver as serigrafias. Eu posso ir à procura.

Ia há pouco a dizer-lhe e esqueci-me, eu estou muito habituado a trabalhar em obras em azulejo, em tapeçaria, ou noutras técnicas em que têm de ser afinadas cores, portanto, para mim, não é nenhum drama que as cores não fiquem iguais. O que acontece, quer seja um painel de azulejos, quer seja uma tapeçaria feita em Portalegre, é que eu faço sempre uma paleta de cores, e os serígrafos vão tentar aproximar-se tanto quanto são capazes. Há um momento — que eu já sei, e por isso não há nenhum drama nisto tudo — em que as cores com que eu vou trabalhar não são as cores com que eu parti. São outras. É aquilo que eles conseguiram ir tão longe quanto possível. Normalmente, como eu trabalho muito com degradês, não sempre mas muitas vezes, o que acontece, e que é fundamental para mim, é que, a distância entre cada um dos tons, seja igual; que o tom número dois não se confunda com o número três, porque são próximos e tão parecidos que parecem iguais.

Portanto, esta questão da serigrafia não é diferente no essencial do meu trabalho profissional noutras áreas. Claro que há outras técnicas em que eu não posso contar com isso, e que não posso fazer isso, como é o caso do vitral. Porque o vidro é um vidro artesanal e, na mesma chapa de vidro — se tivesse uma chapa aqui para lhe mostrar —, num canto de um quadrado tem uma cor, e no outro canto oposto tem um tom bem diferente, já porque a cor foi a esbater, ou a concentrar. Por isso, em muito coisas da minha actividade, as cores vão ser aquelas que eles conseguem. Mais uma vez, nestas últimas [serigrafias] que foram feitas aconteceu isso.

O que eu na altura fazia, nestas mais antigas, era, em algumas delas, como é o caso dessa, separar bem as cores, quer dizer, não usar degradês. Noutras usei degradês, fiz uma coisa e outra. Mas, de um modo geral, essa foi a minha percepção da serigrafia: pôr poucas cores e não usar degradês. Pronto, existem excepções, mas eu estou a falar-lhe do período dos primórdios.

Quería perguntar-lhe se nunca chegou a experimentar imprimir.

Não. Na litografia e na gravura imprimir várias vezes. Fiz, sujei as mãos, como se costuma dizer, sujei e usei a tinta e tudo isso. Executei e, em alguns casos, imprimir. Claro

que a impressão final, aquela que era comercializada e distribuída pela Gravura, claro que essa era feita pelo Marçal, ou por alguém da parte dele.

Claro, pelo impressor.

Pelo impressor, mas até chegar aí, as fases até dar por pronto, a última prova, era eu que as imprimia e ia experimentando.

Realizava todas as provas de estado, portanto.

Com os anos as pessoas mudam, e a serigrafia já me apanhou numa fase em que eu estava com o tempo muito ocupado, e talvez tenha achado que não era capaz de fazer, já não sei, já passou tanto tempo.

Em termos técnicos, com a aparelhagem que há hoje em dia, acaba por ser das técnicas mais fáceis de execução. A parte dos acetatos é fácil, depois a parte mais difícil é realmente imprimir e fazer os acertos mas se tiver uma boa mesa de impressão...

Talvez. Eu não vou contra o que está a dizer. Era isso que eu tinha receio — o acertar e o imprimir —, com o meu bloco de problemas. Como as duas primeiras não correram bem, eu devo ter ficado sempre com medo de me meter a fazer uma coisa com essa precisão, com esse rigor; achava que não era capaz, ou que ia fazer mal.

Porque é uma coisa muito importante do seu trabalho, o rigor, a separação de cores, que depois é muito difícil de reproduzir.

Na altura foi. Na altura foi. É claro que é muito mais fácil fazer (eu não vou estar a citar nomes de colegas) coisas muito mais pictóricas, mais à vontade...

Há coisas muito mais fáceis de imprimir, que se for um bocadinho mais ao lado também não faz mal.

É isso mesmo. Na tapeçaria é a mesma coisa. Os meus cartões de tapeçaria têm também esse rigor e por isso também levantam problemas que para as tapeceiras, aparentemente, até não são difíceis, mas têm que contar com isso. Enquanto que de outros artistas fazem as coisas muito mais à vontade: se a mancha ficar um milímetro para a esquerda ou para a direita não é grave.

[...]

Isto funciona como o meu trabalho de colagem.

Gosto muito do seu trabalho de colagem.

Então pronto, agora percebe. Aqui, nesta serigrafia [Intromissão, 1995] tem muito disso [...]: estas duas figuras, estão no sítio do aeroporto, e esta mão com este globo, está noutro sítio, aliás, vê-se até que o grafismo é diferente.

Chegou a perceber que eu fiz o painel de Macau com base em elementos fidedignos de imagens do passado, ou da actualidade, ou quase actualidade. Porquê? Conhece a arte do tempo do Salazar. As coisas comemorativas do passado dos portugueses eram feitas como se o escultor ou o pintor conhecesse o Gonçalves d'Arco ou o Afonso de Albuquerque, por exemplo, porque faziam os retratos como se os tivessem conhecido. Ora, essa atitude (eu não vou dizer muito mais do que isso) eu não tive. Fui buscar coisas que já existiam ou tive que desenhar, nalguns casos, como é o caso destas figuras, talvez a partir de uma tapeçaria, ou outra coisa — mas sempre baseado em coisas, das quais eu lhe poderia dizer: olhe, isto foi publicado aqui, isto foi publicado acolá, no século XVIII, no século XVII, no século XVII —, desde a chegada dos portugueses a Macau. Portanto, há um discurso em que os grafismos são distintos mas o que envolve e agarra aquilo tudo — depois pode ver, também posso arranjar-lhe um catálogo de Macau — é uma malha de linhas a quarenta e cinco graus que vai agarrando tudo aquilo por ali fora, e que dá um ritmo ao todo. As pessoas vêem o painel em continuidade, embora, no detalhe, estejam sempre a ser confrontadas com coisas novas, com aspectos diferentes que ainda não tinham visto, no outro canto, na outra ponta do painel.

É uma trama que eu criei muito... Veja o que é, resolver uma coisa que tem a proporção do cinto que eu tenho nas calças (ou se tivesse um cinto, veria o que é). É uma tira a perder de vista, tinha duzentos e dez metros de comprido, com a proporção de um para cem. Dois e dez de altura por duzentos e dez. É uma tira a perder de vista, uma coisa difícilima de organizar a nível plástico. Estruturar uma coisa com esta dimensão, e com esta, sobretudo, proporção.

Portanto, devia criar perspectivas completamente diferentes, desde uma pessoa que observa de longe a uma pessoa que vai vendo ao pormenor.

Sim, claro que sim. Eu, na arquitectura, faço muito isso. Tenho escalas diferentes: uma escala de ver ao pé e uma escala de ver ao longe, e conto com uma coisa e outra. Portanto, as pessoas de longe, ou de baixo, ou a uma certa distância, vêem uma coisa; e visto ao pé, vêem outra. Mas a obra é concebida a pensar nisso. Não é nada fácil, devo dizer-lhe, porque tem de estar sempre a trabalhar com uma visão de longe e uma visão de perto. De longe dava-lhe um ritmo abstracto, completamente abstracto, tudo cores que iam criando um ritmo, vários ritmos; e ao pé, descobre coisas como esta, que estão por sua vez metidas dentro de barras e cortadas por barras a quarenta e cinco graus. Só lhe estou a explicar isto para perceber um pouco. Aqui, nesta serigrafia [*Dragão e Fénix*, 1995], por exemplo, estas duas figuras que são fundamentais na cultura chinesa, o Dragão e a Fénix, estão no centro do painel, mas esta composição da serigrafia não tem

nada a ver com a do [painel], a composição que está aí não tem nada a ver (os motivos é que são os mesmos), todo este jogo quase de infinito e a maneira como se interrelacionam, porque aqui está o princípio de feminino e masculino, o *yin* e o *yang*, o imperador e a imperatriz, etc.

E em termos de cores?

As cores, claro que dei ao Aladino Jasse a paleta.

Mas são idênticas ao do painel?

São muito próximas, mas, não são assim tão próximas. Eu tive mesmo que me libertar do painel, só usei os motivos, a cor foi feita toda de novo como se eu nunca tivesse feito nada em azulejo. Não foi porque em azulejo era mais difícil fazer o que aí está, eu não conseguiria fazer estes tons todos que aqui estão e, portanto, julgo que fiz, do que me lembro, uma obra completamente de raiz. O desenho do dragão e da fénix é que não é.

[...]

Esta serigrafia, por exemplo, era aquela que eu lhe estava a falar lá em cima, no primeiro andar, que é um dos motivos, um tamborileiro do século XVI, uma figura portuguesa. É um desenho de uma figura portuguesa, se não estou em erro. Cá está, um trabalho totalmente feito com acetatos e tirando partido disso. Para quem passou pela *óptica arte* é a coisa mais normal, só tive pena, se quer que lhe diga, de não ter explorado mais isto. Porque a partir dos acetatos, que eu pedi ao Aladino, eu sabia o que é que queria fazer, construí esta. Sobreponho sobretudo aqui na cara e o resto vai abrindo e desfazendo, o que dá esta riqueza, e só tem duas cores, como vê.

É muito diferente trabalhar logo directamente com os acetatos para criar as serigrafias, que criar uma obra à partida com outro material qualquer.

Claro, aqui é tirar partido dos meios da própria serigrafia. Não estou com isso a dizer que inventei nada, não inventei nada, mas estando metido no meio, na oficina do serígrafo percebe-se que pode haver outras possibilidades e esta foi uma delas.

Estas duas são as tais [a *spray*], não vale a pena agora estar a ver mas é claro que são diferentes do original. Mas acho que ficaram muito bem, ainda hoje gosto muito delas. Gosto delas como autor.

Gosto imenso. Mas isto tem muito trabalho.

É um trabalho *super* difícil, não me pergunte, deve ter tido para aí talvez vinte passagens, ou por aí. Mas quer dizer, esta maneira de separar as cores foi muito combinada entre mim e o Aladino. Por exemplo, olhando para aqui, aqui praticamente só estão três passagens — claro que devem estar mais, *claro* que estão mais (ele, se estivesse aqui, dizia que estavam muito mais), mas é claro que, a difusão da luz, no original pintado a

spray é muito mais complexo do que o que está ali. Só estou com isto a tentar perceber que há uma intervenção minha na discussão de como é que pode ser feito.

Isto tem que ser feito com cores transparentes.

Muito transparentes.

Senão, tornava-se impossível, com as cores umas em cima das outras, não difundiam.

Ele falava nisso, nos opacos e nos transparentes, é claro, eu ficava um pouco à toa porque não sabia as possibilidades daquilo que eles tinham entre mãos. Eles é que sabem.

Nesta serigrafia, por exemplo, tem uma cor transparente, é tão transparente que só cria um certo tom sobre o papel.

Essa que está a falar, do estádio, essa, para mim, foi uma aposta fazer isso. Isto foi feito mesmo em aguarela. É mesmo aguarela. Se eu lhe mostrasse o original (que ficou para eles, portanto não posso mostrar), por exemplo, percebia que aquelas pintas escuras é o sítio onde a tinta da aguarela acumulou, juntou, é tão simples como isso. Sobreposições de três cores, estão aqui com certeza três verdes.

Estão mais de certeza.

Estão dois verdes sobrepostos, mas são realmente cores transparentes porque era isso que eu queria. Como vê, eu estou aqui a desenhar em perspectiva, com base na fotografia que eu pedi do estádio. O jogo é esse: é jogar em cima de uma planta — claro que a ideia é minha, de partir da planta (eu pedi se eles tinham uma planta do bairro onde isto está integrado), e como vê, está aqui a Avenida do Rio de Janeiro, e tudo —, portanto, há um jogo de desacerto entre duas atitudes estéticas e espaciais completamente diferentes.

Já tenho feito tanta coisa, agora, nunca tinha feito nenhuma assim. Isto não podia ser mais aguarela do que o que está. Mas, cá está, é o serígrafo a perceber que tintas é que deve usar porque ele é que as conheço, ele é que sabe o que existe no catálogo.

Vou procurar mais coisas.

[...]

Tem aqui aquela que eu lhe dizia que fiz para o Ar.Co, está a ver, a tal que tem os desfasamentos. Não sei se isso é uma prova de ensaio, está a ver aqui.

Pois, só está assinada.

Está assinada mas não está... O que eu me tenho batido sempre — as opiniões são sempre diferentes nestas coisas —, quando retomo uma coisa com muitos anos, faço-a com outra proporção: ou mais pequena ou maior. Esta é o caso em que a serigrafia é

maior do que o guache original donde eu parti. Portanto, cá está, lembro-me muito bem do Jorge Bastos aqui não ter conseguido encontrar o azul que eu queria, e eu ter que me adaptar àquilo até onde ele tinha conseguido ir.

A partir de que ano é que começa a trabalhar com o Jorge Bastos?

Recente.

Em 2004?

Dois mil e qualquer coisa.

Aquela que me mostrou, esta última.

A primeira que ele me fez, salvo erro, é uma que está aí com barrinhas verticais.

Esta?

Não essa é a última de todas. Esta deve ser a penúltima; depois deve estar para trás aquela do estádio; e depois, ainda para trás, aquela com barrinhas em tons de amarelo, verde e turquesa.

Essa terá sido a primeira que ele fez, a das barrinhas, (já sei qual é).

Assim de repente parece-me que são quatro, mas não estou muito seguro disso.

O melhor é ir sempre fazendo as contas, do que deixa acumular.

Eu consigo ainda, até se ir embora eu ainda consigo dar-lhe mais informações, é que ainda estou na pesquisa de as encontrar.

[...]

GUILHERME PARENTE — ENTREVISTA PRESENCIAL, LISBOA: TALLER DEL ARTISTA, 21 DE SEPTIEMBRE, 2011

Vou apenas fazer perguntas sobre a serigrafia. Começo por lhe perguntar de que forma toma contacto com a serigrafia pela primeira vez?

Bem, eu conto-lhe mais ou menos a história para chegarmos à serigrafia. Eu comecei a trabalhar com 20 anos; morava na D. Pedro V e tinha a Sociedade Nacional de Belas-Artes muito perto (mas também não era por isso, não é) mas tinha uma grande ligação com a casa; portanto, com 20 anos comecei a trabalhar com o mestre Roberto Araújo, numas aulas nocturnas na Sociedade.

Isso foi em que ano?

Foi em 60, tinha eu vinte e poucos anos — muito poucos anos.

Por acaso é curioso porque o Roberto Araújo, nessa altura, já trabalhava em serigrafia.

Pois é isso, ele é dos primeiros. Ele e o Tom serão os primeiros que iniciaram em Portugal a serigrafia. Aliás, ele é uma pessoa que eu referencio sempre como meu mestre, foi das pessoas que me trouxe as ideias. Foi um homem que esteve sempre no progresso das coisas.

Nessa altura chegou a conhecer trabalhos de serigrafia do Roberto Araújo?

Sim, conhecia trabalhos dele mas não com o sentido de *serigrafia*. Eu tenho até trabalhos dele mas não são serigrafias; julgo que talvez tenha uma ou coisa assim, mas isso está para aí, perdida — perdida não, está guardada.

Depois vim mesmo aqui para o lado do meu *atelier*, ali na Travessa do Sequeiro, para a Gravura — que foi talvez das coisas mais importantes que se fizeram em Portugal; toda a gente por lá passou.

Frequentou alguns dos cursos da Gravura?

Sim, eu fiz uns cursos com o Hogan e com a Alice Jorge [...]. O Bartolomeu Cid estava já em Inglaterra, na Slade. Depois, antes de 68, eu fiz uma tentativa para ir a Paris, para o Atelier 17, com o Hayter.

Chegou a frequentar o curso que o Hayter deu na Cooperativa?

Não, não cheguei. Eu não sou desse curso do Hayter. Eu sou do curso da Carmen Gracia — que vinha da América do Sul e tinha sido aluna do Bartolomeu Cid [...].

Depois, em 67, tive uma ajuda grande do Bartolomeu Cid, e concorri à entrada na Slade — que era a escola, na altura, mais célebre [...]. Consegui realizar uma pós-graduação com uma bolsa da Gulbenkian. Portanto, fui em 68 e vim em 70; apanhei uns anos muito interessantes. Trabalhava todos os dias com o Bartolomeu no espaço da oficina da gravura.

Então trabalhou muito em gravura nessa altura?

Trabalhei muito em gravura.

Serigrafia não?

Serigrafia, mais no fim, trabalhei. Mas a serigrafia, lá na Slade, não havia assim..., houve depois uns cursos que iniciaram, mas era mais a gravura em metal — era o que eu fazia.

Havia já um certo estigma relativamente à serigrafia por esta ter também outras aplicações que não artísticas?

O estigma, na altura, não sei se haveria, aliás, depois, houve até muitos artistas que desenvolveram a serigrafia. O estigma existe agora em Portugal, mas eu julgo que são outras as razões.

[...]

Chegou a ponderar ficar por Londres?

Eu gostava, e gostei sempre, de viver aqui e de fazer viagens, portanto, ir e vir. Tive lá oportunidades que eu também não as apreendia na altura e não as segui. A vida de artes é difícil em qualquer lado.

Mas, portanto, chegou a fazer serigrafia na Slade?

Sim, fiz.

Foram experiências?

Fiz várias experiências.

Foi lá que aprendeu as técnicas serigráficas; lembra-se com quem?

Agora, o professor não me lembro; não era o Bartolomeu.

Mas foi também inserido na escola?

Sim, na Slade. Aliás também aprendi fotografia [...].

Lembro-me que antes do Bartolomeu ainda estive com o Anthony Gross — que era um grande gravador de gravura em metal —, depois (o Bartolomeu era assistente dele) ele reformou-se, nesse ano em que eu cheguei, e ficou o Bartolomeu.

Bom, mas nesses cursos de serigrafia eu trabalhava o próprio acetato; fazia tudo até tirar a prova.

Portanto imprimia.

Imprimia.

O material utilizado era também muito artesanal?

Era muito artesanal. O [processo] fotográfico já existia, mas grande parte do que eu fiz foi ainda com aquelas películas que se engomavam, ou então desenhava na própria seda.

Portanto, os métodos mais directos de intervenção na seda.

Sim. Foi realmente como comecei, e eu aí fazia tudo.

Destes trabalhos algum é dessa altura, ou estes já são todos feitos cá?

[...]

Esta [guipar001] é uma edição da Gravura.

Pois, essa tem o selo branco da Gravura.

Esta também é da Gravura, mas esta não é serigrafia, é uma litografia.

[...]

Portanto, nenhuma dessas foi feita em Londres?

Nenhuma em Londres. Mas vou-lhe já dizer aqui a história: esta [guipar005] foi das primeiras que eu fiz; o impressor é o Inverno.

Portanto, também foi impressa aqui perto?

Sim, na Rua da Emenda — é tudo perto.

[...]

Esta obra está datada da década de 70?

Sim.

Esta [guipar001] é edição da Gravura.

O impressor sabe quem foi? Foi o impressor da Gravura?

O impressor acho que foi o Inverno. Olhe agora..., eu fiz tanta coisa..., o Inverno não trabalhava na Gravura...

Na década de 70 já estaria lá o Humberto Marçal.

Pergunte ao Inverno, para fazer um trabalho destes deve ter que ter bastante mais contacto com ele, porque, realmente, é uma pessoa muito importante.

Esta, julgo, é uma edição dos Cargaleiros, porque é encomendado. Não sei se é do Inverno. As que eu pus aqui, e que são do Inverno, sei eu que são ([guipar002], [guipar003], [guipar004] e [guipar005]).

Agora, esta é capaz de ser do Jorge Bastos.

Então já é posterior aos anos 70, será dos anos 80...

Não tenho a certeza.

Isto são edições; isto agora vai ao encontro do que eu lhe queria dizer sobre a serigrafia. Eu só fazia serigrafia — e tenho aí caixas de edições inteiras — só fazia por encomenda, por exemplo, um banco; e fiz muitas. Eu fui dos primeiros a fazer (dos primeiros e dos últimos), com a Câmara de Lisboa, as exposições com artistas gráficos (eu pinto muito mas também fiz muita gravura). Eles convidavam um artista gráfico, faziam-lhe um livro e uma exposição.

Depois faziam uma edição.

Sim eles faziam uma edição e uma exposição no Palácio Galveias [...]. Eu aí apresentei mais de cem trabalhos [...] e também grande parte das serigrafias.

Mas era uma exposição realizada de que forma?

Era com toda a obra gráfica, portanto, era a gravura, a litografia (que tenho poucas) e a serigrafia (que são muitas).

[...] Eu fiz serigrafias, acompanhava a impressão das serigrafias, e sempre defendi isto [...], ou seja, eu fi-las mas deixei sempre uma zona de interpretação para o impressor. Não queria a serigrafia igual a original nenhum; queria que a serigrafia fosse independente do original; que fosse uma interpretação da obra — o que é muito complicado de se entender [...]. Porque, por exemplo, eu fiz serigrafias que não fui eu que as imprimir — e quero dizer isso com veemência —, porque para se fazer uma serigrafia destas tem que se ter um *atelier* do outro mundo, feito para aquilo, com uma tecnologia da pessoa que trabalha isto de manhã à noite. Eu sou pintor e sou gravador. A gravura eu faço-a toda, agora a serigrafia, não vou fazer uma edição de duzentas e estar ali a imprimir porque não sai bem — é verdade, não vale a pena dizer que sai.

Para mais uma edição de duzentas, ainda se fosse uma pequenina edição. Sim, mas em Londres chegou a fazer tudo?

Sim, em Londres fiz tudo...

Mas cá nunca fez?

... Mas todas as pessoas, ou grande parte das pessoas, faziam uma exposição, e depois ia lá uma pessoa que queria fazer uma edição de uma das obras, e pronto, fazia uma serigrafia — e o artista nem sequer sabia o que era serigrafia.

Fazia-se uma edição a partir de uma pintura?

Faziam uma edição duma pintura, depois assinavam — mais nada. Eu tento, tentei, fazer a tal parecença mas que aquilo acontecesse de maneira diferente.

Agora diz-se — aí não, só quem faz tudo e tal —. Quem fazia tudo (para irmos a grandes exemplos) era o Rembrandt [...], o Goya, houve muitos que fizeram. Mas as oficinas tinham também os ajudantes. Agora eu aqui no *atelier* a imprimir, se não tiver aqui ninguém para limpar... É bom a gente esclarecer bem as coisas. O Picasso também as fazia mas dava o trabalho aos grandes impressores, ou punha o impressor lá em casa, e pronto, estava tudo bem. Depois havia um génio a fazer-lhe a impressão, inclusivamente as litografias. Agora ele é que estava ali a imprimir? Ele tinha era que fazer quadros que vendia todos os dias um, ou coisa assim.

[...]

Nunca põe as datas nas serigrafias?

Não. Não sei se no livro [da exposição no Palácio das Galveias] tem as datas.

[...]

Acompanhava sempre a impressão.

Acompanhava, ia fazendo umas e outras...

Era isso que eu lhe queria falar, que é para não ficar por dizer [...]: sabe quantas impressões é que esta serigrafia tem? Eu para fazer isto não fazia mais nada, não pintava; e portanto as pessoas também não entendem isto. Agora a serigrafia foi dada como uma coisa não sei quê, e é pena por que nós tínhamos dos melhores impressores que havia.

Eu fiz uma exposição no Kreisler, na galeria Kreisler em Madrid (não sei se conhece, é uma das principais galerias de Madrid), com o apoio do Banco Espírito Santo. O Kreisler fica no bairro Salamanca, na Hermosilla; é uma galeria do tempo da Mordo, das grandes; o tipo foi até director da associação das galerias de Espanha, agora é o que dirige uma feira de arte que se chama Gravura, que é uma grande exposição que se faz só de gravura. Sou amigo dele, estive lá, fiz a exposição; e ele disse-me, perante as serigrafias que ele também lá tem minhas e tudo, disse que era do melhor que ele tinha visto — “Eu tenho visto disto em todo o mundo, vou a muitos sítios, e nunca vi melhor qualidade do que esta”.

Já o António Inverno tinha muita qualidade.

Com certeza, o António Inverno é um dos iniciadores principais, é um nome referencial.

Mas hoje em dia já há processos mecânicos para fazer a impressão, o que acaba por simplificar o trabalho.

Mecânicos não, eu nunca fiz nenhuma serigrafia mecânica.

Refiro-me a um braço mecânico que imprime.

Sim, isso já. Porque não há razão nenhuma para estar lá a pessoa a imprimir. Eu referia-me era aos métodos para fazer a junção das cores, as tricromias e as quadricromias, quando se juntam várias cores para depois darem a cor que se quer. As que eu fiz até agora é sempre a cor, a cor que está ali é a cor que é feita, [...] a cor é feita uma a uma.

Agora há uma má vontade enorme contra a serigrafia, passou-se do oitenta para o oito. Eu acho que a serigrafia é uma coisa interessantíssima [...]; é um processo muito interessante, eu gostei muito de fazer e dou-lhe todo o crédito.

Estas, ([guipar001], [guipar002], [guipar003], [guipar004], [guipar005], [guipar009]), que tenho aqui nas imagens, da década de 70, consegue precisar em que anos foram realizadas?

Não, isso tinha que estar a ver...

Mas acha que foram realizadas antes ou depois do 25 de Abril?

Esta [guipar009] foi antes, esta [guipar003] julgo que foi antes. Mas para lhe estar a dizer coisas erradas...

Não tem nenhum catálogo onde surja toda a sua obra gráfica?

Tenho este da Câmara, por exemplo, da exposição das Galveias [*Guilherme Parrente: obra gráfica 1963-1993* (1993)]. Tem obra gráfica até àquela altura; a exposição foi para aí em 1990, é capaz de ter sido em 90.

Depois de Londres, chegou a frequentar cursos aqui na Cooperativa de Gravadores?

Não. Não fazia sentido.

[...]

Enquanto a gravura em metal (a qual utilizo também para relevos) eu posso ter aqui e fazer eu, ia aguarelar uma a uma? No fim de contas não é o sentido da gravura ou da serigrafia, que é para serem todas iguais — para mim, tomara eu que não fossem. Porque eu, nas minhas provas de estado, encontro coisas que eu gosto muito e sinto melhores do que as outras — isso é que é giro.

De que forma é que decide — “Vou fazer uma serigrafia ”?

Estas fiz porque me estava a apetecer muito — e fiz.

Portanto, faz logo de raiz, enquanto serigrafia, quando começa a fazer o projecto?

Nas iniciais eu fazia todas de raiz. Mesmo esta que é uma litografia, eu comecei a fazer uma pedra, outra pedra; cada cor era uma pedra [...]. No metal a mesma coisa. Na serigrafia, as primeiras sim, as outras já não.

Mas fazia por cores, preparava os acetatos?

Sim, em muitas eu pintava o acetato, depois juntava uns em cima dos outros e ia fazendo as experiências. Isso é uma maneira para mim muito mais interessante [...]. Agora, existia o interesse das pessoas que compravam a edição, portanto, muitas vezes era isso que ligava mais ao quadro. Por exemplo, compravam o quadro e depois diziam — Ah, eu queria ter aqui também uma edição. Isso acaba por dar mau nome à serigrafia, porque depois as pessoas vêem isto de uma maneira diferente.

Pois, como uma coisa secundária, inferior.

Pois, secundária, é isso.

Existe alguma ligação entre estas serigrafias que fez na década de 70 e a sua obra pictórica?

Sim, isso existe sempre. Por exemplo, uma pessoa tem no *atelier* os acetatos, depois pinta, depois vai à gravura, etc., logo existe uma relação — existe sempre.

Por exemplo, na gravura em metal (uma coisa que eu fiz muito) [...], o gozo da chapa, estar ali com uma chapa na mão, e se ali está preto mas quer que seja branco é necessário alterar tudo — é um processo complicadíssimo. Eu na Slade não estava a

pintar, estava só a fazer o metal. Como tal, eu estava ali o dia todo: de manhã saía e ia para lá, depois, almoçava na universidade e depois voltava para lá.

Uma pessoa vai desenvolvendo um raciocínio próprio, por estar concentrada nisso.

Pois, e é a chapa, aquela ligação com a chapa, com o ácido. Eu por exemplo, aqui na gravura, havia o mordente Holandês e outro ácido mais normal, aquilo dava cabo de tudo, e a gente metia lá a chapa e ficava ver, e metia lá os dedos. Vá lá que não fiquei com os dedos..., nem aquilo me matou, porque é do pior que há.

Só os vapores..., respirar aqueles vapores.

Eu cheguei à Slade, lá com o Bartolomeu, — Então como é isto? — e lá ia eu com a chapa, mas estava lá um grande letreiro que dizia “Se respirar isto, morre” — eu respirava tudo. Mas depois comecei a ter mais cuidado. Eu na altura não usava luvas, nunca usava luvas. Aqui na Gravura, eu às vezes punha as chapas e elas até ferviam; quando deixávamos estar tempo a mais ficava tudo a ferver.

E depois tirava com as mãos?

Pois. Metia assim um jornal e pronto. Era tudo um disparate. Mandava-se pelo esgoto; nem se podia mandar aquilo pelo esgoto.

E o petróleo e outros produtos para limpar, aquilo era tudo tóxico.

Pois, aquilo era tudo tóxico.

Então essa relação que tinha com a gravura nunca teve com a serigrafia, de desenvolver, de começar um novo raciocínio, de alterar o projecto?

Tinha, na fase dos acetatos, nas iniciais tinha.

Fez alguma exposição só de serigrafia?

Acho que não. Fiz de gravura [...].

Uma vez que fez gravura, quais são as características específicas da serigrafia que o atraíram, qual era a diferença: as cores que têm uma outra limpeza, o trabalhar-se por camadas de cores planas?

Sim, a limpeza da cor plana, mas muitas outras coisas.

[...]

Este universo das suas cores, em calcografia, é muito difícil de conseguir, normalmente em calcografia trabalha-se com cores mais “sujas”.

É, é impossível. Em litografia dá mais ou menos. As cores antigas que havia também não eram muito boas, não tinham este brilho que eu gosto. Mas claro a pintura é outra coisa, a pintura é sempre outra coisa. Mas está ligado, tudo isto está ligado.

A gravura tem a grande vantagem da divulgação. Quando as pessoas não podiam comprar um quadro, tinham uma outra obra, por gostarem da pessoa, do trabalho da pessoa. Essa era outra vantagem, as pessoas começavam por isso, começavam por comprar uma serigrafia. Mas depois houve um descrédito total.

Fez parte do grupo 5+1.

Sim, esse foi um grupo muito especial.

Cada um de sua geração, não era?

Era o Hogan, o Virgílio [...], o Sérgio Pombo, que também fez [serigrafia].

O Sérgio Pombo fez muita serigrafia e também imprimia as suas obras.

Sim, ele imprimia também [...]. Nós começamos, ele era mais novo do que eu, mas começamos com o Roberto Araújo.

Pois, era uma coisa que lhe queria perguntar, como o Sérgio Pombo foi também aluno do Roberto Araújo, se foi aí que se conheceram.

Foi aí que nos conhecemos. Aos anos que isto vai; cinquenta anos. Nos tínhamos *atelier* juntos no Convento dos Marianos, o Hogan tinha outro ao lado mais o Virgílio. Depois a Teresa casou com ele, a Teresa Magalhães, que mora ali no largo.

[...]

Depois o Júlio Pereira, também era um grande amigo, não sei se conhece.

Não, não conheço.

Esse esteve no Hayter, há muitos anos.

O Júlio Pereira também trabalhava em serigrafia? Eu sei que fizeram serigrafias em conjunto, pelo menos uma.

Serigrafia fizemos uma, com o Sam (o Samuel), o Virgílio..., pois, fomos vários. Era o grupo, nessa altura não havia esse grupo, mas julgo que eram todos desse grupo menos o Sam. Eu tenho essa serigrafia mas não sei onde está.

Quem é que imprimiu essa serigrafia?

Essa serigrafia deve ter sido o Inverno. Essa serigrafia foi o Inverno.

Como é que realizaram essa serigrafia?

Cada um fez um boneco e depois lá com o Inverno, ali na Rua da Emenda...

Mas fizeram em papel, ou fizeram em acetato, montaram, ou como é que aconteceu?

Montamos, já não me lembro, foi uma trapalhada — isto é giro é as trapalhadas.

Eu vivo da pintura desde 68, portanto sou dos mais antigos, tirando o Pomar, o Nikias — o Nikias foi quase ministro; o Nikias também é um dos muito importantes da serigrafia, tem umas serigrafias muito bonitas —, e quase todos ou eram professores ou

assim, mas quer dizer, eu consegui sempre fazer a minha vida. Eu depois com o Júlio, num período difícil (já não me lembro em que ano foi), nós os dois, eu tinha a chave da Diferença, e íamos os dois fazer gravura. Fiz lindíssimas gravuras e fiz também serigrafias; depois aguarelávamos.

Sabe em que década mais ou menos?

Não sei, mas já foi há muitos anos. Andávamos completamente..., aliás, ele estava mais ou menos bem de finanças, eu andava muito mal. Trabalhávamos ali.

Trabalhavam em gravura?

Em gravura, e serigrafias também fazíamos. Então nós trabalhávamos de dia e depois íamos de noite vender aos amigos, aos arquitectos, etc., e eles compravam sempre. Depois fazíamos um cesto de dinheiro. Com o dinheiro íamos jantar [...].

Então também não era dinheiro que durasse muito.

Não, tinha que durar. Nós, primeiro, não éramos malucos. Nós, primeiro, tínhamos a nossa vida mas depois, como aquilo dava assim mais qualquer coisa. Na altura alugávamos um carro quase todos os dias e íamos aos clientes — foi um período giro.

Um dia mostro-lhe coisas do Júlio, lindíssimas. Depois de ele morrer, fizemos-lhe uma exposição no Palácio Galveias [...]. Morreu ele e morreu o Hogan.

O Hogan era o mais velho?

O Hogan era o mais velho.

Fomos a Viena de Áustria com o Vitorino de Almeida. Fui a guiar um grande camião, eu e o Sérgio, mas eu é que guiei mais. Depois zangávamo-nos todos.

O que é que foram fazer à Áustria?

Fomos fazer uma exposição.

E foram de camião daqui para a Áustria?

Fomos de camião oferecido pela Gulbenkian. Daqueles que era o primeiro das bibliotecas itinerantes, chapa de lado. Enorme [...] o Vitorino pôs-lhe logo o nome de “Otto Wagner”, que era um arquitecto de Viena — e lá fomos todos. Mas aquilo avaria-se sempre, tinha uma direcção tão pesada, tão pesada.

Quanto tempo demoraram a chegar a Viena?

Foi uma viagem longíssima. Depois estivemos lá... eu já não sei [...].

Identifica-se com algum movimento artístico, pelo menos durante esta década de 70?

Não, eu fui sempre independente e paguei por isso [...]. Mas tenho muitos textos de muita gente que me interpretou.

Olhando para as suas serigrafias depreende-se que coexiste tanto figuração como abstracção, há ali uma mistura que não se consegue bem definir.

Sim, é uma maneira de fazer que é a minha. As pessoas vêem qualquer coisa minha e sabem que é minha. Mesmo a parte estatal destas coisas também houve pessoas que defenderam muito determinados caminhos e não abriram... isso é uma perda de riqueza artística porque não somos nós que temos na cabeça o que é, o que é bom ou o que é mau. Podemos, cada um de nós, ter a sua opinião mas temos que estar abertos a um leque grande, só daí pode vir a riqueza das coisas.

[...]

Mas teve essa preocupação alguma vez?

Talvez uma preocupação, que eu mais tarde defini: nós numa determinada altura — bem eu tinha os meus ideais, coisas que gostava, por exemplo, [Pouclet?], eu gostava muito, mas não só do [Pouclet?] (estou a dizer da parte mais moderna, digo mais moderna porque toda a gente acha que [Pouclet?] já é do século XV) —, quando começamos, temos tendência para ir muito pelo que as pessoas dizem e fazem. Por exemplo, há coisa que eu me lembro de não gostar, lá em Inglaterra, mas eram pessoas tão importantes que uma pessoa quase tinha que achar que aquilo era mesmo bom. Mas isso para mim deixou de existir, quando não gosto, não gosto; vou lá agora gostar só por ser o não sei quantos.

Mas alguma vez se debruçou sobre isto, nesta altura dos anos 60, início dos anos 70, nunca teve esse dilema figurativo ou abstracto.

Não, pintura é pintura.

Como foi uma altura marcada pela nova-figuração.

Não, mas eu lá pelos nomes não vou. Nem pelas explicações. É porque neste momento, um quadro, um tipo pensa — agora faz, mete um bocado de areia no chão e não sei quê e depois explica, aquilo é tudo explicado em palavras [...], aquilo depois tem explicações do outro mundo, parece que é mais a conversa do que o que lá está. Eu tenho assistido aí a coisas que estão horas a dizer uma coisa, que não me interessa nada, que não está lá.

Depois acha a obra pouco interessante.

Não sei, eles acham que é — esta, a minha, é que não é.

O que interessa é que há público para tudo.

Pois, ora aí é que está. Isso é que disse agora a coisa interessante.

[...].

AURA RIBEIRO (SOBRINA DE CARLOS RIBEIRO) — ENTREVISTA PRESENCIAL, LISBOA, DÍA 27 DE MARZO, 2012

Sabe se o Carlos Ribeiro chegou a realizar serigrafia?

O meu tio [Carlos Ribeiro (1913-1997)] serigrafia nunca fez, ele fazia era ilustrações. Fazia ilustrações, fazia anúncios, fazia decoração, fazia essas coisas. O Roberto Araújo é que fez, numa altura em que estava com dificuldade, com pouco trabalho. Montou lá no *atelier* um esquema de impressão em *silk-screen*. Foi isso que ele montou lá no *atelier*.

O *atelier* ficava na Avenida da Liberdade?

No 174, 4º Esquerdo.

O *atelier* tinha nome?

Não. Aquilo tinha sido um *atelier* de um arquitecto, do José Bastos, que depois saiu e cedeu-o ao meu tio. Mas depois cada decorador e cada pintor tinham uma sala. Aquilo era num último andar...

Mas funcionava como um *atelier* de artes gráficas no conjunto ou cada sala era independente?

Não, cada sala era independente. Cada um tinha o seu espaço. O meu tio tinha uma sala grande, o António Garcia tinha outra sala, o Roberto Araújo tinha outra sala, o Rogério Amaral (o pintor) tinha outra sala. Havia também lá uns arquitectos que tinham outra sala. Havia um que era colega do meu tio na Câmara (o meu tio era desenhador-decorador da Câmara) e que tinha também outra sala. Depois também havia lá um engenheiro...

Ainda era um espaço grande?

Ah, umas salas eram maiores e outras eram mais pequenas. Eram umas águas-furtadas, portanto, algumas eram esconsas. A do meu tio até tinha, numa das janelas, umas escadinhas para ir ao telhado.

Em que ano é que o *atelier* teve início?

Quando começou não sei, porque eu só fui trabalhar com o meu tio quando acabei a António Arroio. Eu acho que acabei a António Arroio em 53. Mas o *atelier* já existia. O meu tio, antes de ir para ali, tinha estado na Rua do Norte, num outro *atelier*. Mas já estava ali há uns anos. Já estava ali há uns anos.

Mas, digamos, o espaço era do Carlos Ribeiro e ele é que cedia os *ateliers* aos vários artistas?

Pois, era um conjunto de artistas e cada um pagava a sua renda [...].

Então acabavam por colaborar uns com os outros? Por exemplo, o Fernando Lemos e o Fernando Azevedo também trabalharam nesse espaço.

Sim.

Tiveram lá *atelier* de pintura?

O Fernando Lemos e o Fernando Azevedo colaboravam com o meu tio mas isso é anterior à minha entrada.

Anterior a 53, então?

É, é anterior, porque eu já não apanhei o Lemos lá no *atelier*. Mas por acaso eu até tenho ali um retrato, que eu penso que foi o meu tio que pintou, do Lemos. Há um livro que o Fernando Lemos editou, um livro de fotografias, e onde aparece o meu tio em várias das fotografias [...].

O *atelier* do seu tio funcionava como artes gráficas?

Sim, o meu tio era mais artes gráficas. Ele fazia anúncios para a *Madame Campos*, fazia os anúncios pra *Mocar* [...]. Fazia as ilustrações para o *Diário Popular*, na edição de domingo; o conto de domingo era ilustrado por ele [...].

O Roberto Araújo já lá estava quando a Aura Ribeiro vai para lá em 53?

Ele já lá estava. Fazia coisas, por exemplo, os *stands* para as feiras, o meu tio também fazia muito. Antigamente na Feira Popular havia os pavilhões do café, o pavilhão de Angola e outros pavilhões, e eles faziam a decoração. Lembro-me que o Roberto Araújo — ele era uma pessoa realmente extraordinária — fez a concepção de uma cúpula em bolas de *ping-pong* [suspensas]. Determinou a altura que cada suspensão tinha que ter para depois formar a cúpula. Aquilo tinha um tecto onde as bolas eram suspensas; ele determinou os pontos e a altura que cada bola tinha que ter para formar uma cúpula toda feita com bolas de *ping-pong*. Aquilo foi uma coisa de alta matemática. Ele era realmente uma pessoa especial.

Lembra-se do *atelier* dele?

Eu, a fase que me lembro dele, é aquela fase de ele estar a fazer a impressão (eu também era muito nova, porque eu fui para lá com quinze anos ou desasseis), lembro-me na altura de ele estar a fazer umas impressões, em *silk-screen*, em sacos de plástico. Ainda ninguém imprimia em sacos de plástico.

Nessa altura ainda ninguém imprimia em lado nenhum.

Pois. Ele fez uma impressão, e depois tinha lá uns rapazes a ajudar, enrolando de um lado e desenrolando do outro, porque os sacos vinham em mangas. Depois ele fazia em *silk-screen* aquelas coisas com a rede e com aqueles rodos...

Tudo muito artesanal ainda?

Era, era.

Devia ser com armações em madeira...

Era em madeira, pois, e o rodo era de borracha, o qual ele usava para a impressão.

Depois, às vezes, fazia duas cores, portanto, fazia uma segunda impressão com outra cor. Mas penso que isso não era propriamente serigrafia, isto era *silk-screen*.

O processo é o mesmo, mas na altura ainda não havia distinção com um nome em português, por isso, também a serigrafia artística ainda se chamava *silk-screen*. Embora, neste caso, imprimir em sacos não fosse propriamente serigrafia artística, tirando o facto de o Roberto Araújo ser um artista.

E de ter feito os desenhos.

[...]

O Roberto Araújo foi professor na Sociedade Nacional de Belas-Artes?

Pois, é natural. Aquilo ali era muito pertinho do *atelier*, na Barata Salgueiro. O prédio do *atelier* era, estando no Hotel Tivoli, na esquina de baixo; era o último andar da esquina debaixo [...].

ANA VIEIRA — CUESTIONARIO VÍA CORREO ELECTRÓNICO, 22 DE ABRIL, 2011

Como surge o seu interesse pela serigrafia? De que forma acontece esse primeiro contacto?

Nos anos 70 a serigrafia estava em plena expansão. Tinha uma técnica de reprodução mais mecanizada e rápida, relativamente a outras técnicas usadas anteriormente. No meu caso, como nunca fiz trabalho "suficientemente" vendável, assim como não havia Instituições de Arte, exceptuando a Fundação Calouste Gulbenkian, decidi a partir

dos dois objectos "Mesa- Paisagem", realizar as primeiras serigrafias — e, claro está, com o intuito de as vender.

Tendo em conta que as serigrafias eram impressas pelo António Inverno, de que forma se desenvolviam os seus projectos? Preparava uma maquete ou trabalhava directamente os acetatos? Como iniciava o processo de criação?

Depois de ter entendido suficientemente as etapas de execução da serigrafia fiz a sequência, ou camadas, necessárias à sua concretização; camadas para as cores, e o acetado para a imagem fotográfica.

De que forma acompanhava o processo de impressão?

Deslocava-me ao *atelier* do António Inverno quanto era necessário verificar as cores, ou verificar a associação da imagem fotográfica com as imagens pintadas.

Qual a importância da serigrafia no contexto geral da sua obra? Que aspectos/ características (plásticos, formais, conceptuais) eram introduzidos pela serigrafia?

Embora nunca tenha gostado de recorrer à bidimensionalidade, acho que foi mais uma experiência que gostei de fazer. Através desta técnica, mais uma vez usei, a desconstrução e exaltação, do seu próprio processo.

Antes destas serigrafias de 1973, realizou outras experiências que não tenham sido editadas? Chegou a imprimir algum dos seus trabalhos?

Como incorporava a imagem fotográfica nas suas serigrafias?

MAN — ENTREVISTA PRESENCIAL, CASCÁIS: TALLER DEL ARTISTA, 6 DE DICIEMBRE, 2010

[Referenciando o catálogo — *Man: obra gravada 1970/74*, Gravura-Cooperativa de Gravadores Portugueses, 1998.]

Em 98, portanto, “Obra gravada”, cá está, “1970/74”. Fiz esta exposição na Gravura em Setembro/ Outubro de 98. Comemorava, precisamente, trinta anos da minha entrada na Gravura.

[...]

Tem, aqui [no catálogo], sobre gravura e sobre serigrafia, dados muito interessantes. Eu faço aqui um texto à memória de Ilda Reis. Sabe quem era a Ilda Reis?

Sim. A Ilda Reis também trabalhou na Gravura.

Sim, muito (foi mulher do Saramago, como sabe), muito.

Aqui ponho uma carrada de nomes do meu tempo; sobre a Gravura, faço aqui uma história da Gravura do meu tempo; sobre a serigrafia: “A *serigrafia* foi, logo no início dos anos 70, a novidade técnica nesta cooperativa de gravadores. As primeiras experiências partiram — creio — da Maria Beatriz, Vítor Pomar”, que é o filho do Pomar, “e Fernando Calhau, numa procura ainda muito tímida de algo assaz desconhecido que nos aliciava pela incerteza dos resultados. A estes pioneiros seguir-se-iam, logo, o Vítor Fortes, eu próprio e o Sérgio Pinhão,...”. Portanto, eu, o Vítor [...] e o Sérgio fomos realmente os três que demos o grande [impulso] lá na Gravura.

Frequentaram o curso de serigrafia do belga Dacos?

Do Dacos, sim, eu falo aqui..., mas quer dizer, quando o Dacos apareceu já nós andávamos a experimentar. O Dacos apareceu depois. Claro, depois o Dacos deu-nos mais algumas dicas.

Como é que tiveram conhecimento da técnica? Através de revistas...

Sim, sim. Como lhe digo, os primeiros que começaram a brincar foram realmente a Maria Beatriz, o Vítor Pomar e o Fernando Calhau, depois, nós fomos atrás deles. Quer dizer, eles foram os primeiros mas fizeram pouca coisa, a passagem dos três foi muito fugaz; foi muito fugaz, do Vítor, da Beatriz e do Calhau. Depois, eu, o Fortes e o Pinhão é que agarramos aquilo assim mais a sério. Embora, dos três, o que levou mais longe, foi o Pinhão.

Porque o Sérgio Pinhão só fazia serigrafia.

É, ele continuou. Como lhe digo, eu fiz até 74, e depois deixei. Deixei mesmo a gravura, e ele continuou a fazer. Aliás, eu digo aqui, “..., sendo este o que levou mais longe o domínio desta técnica, chegando mesmo a conseguir *degradês* com uma mestria digna de realce”. Ele fez trabalhos — conhece os trabalhos dele? —, com aqueles degradês todos, extraordinários; atingiu um domínio extraordinário. “Aventura que viria a ganhar mais entusiastas, particularmente quando o belga Dacos leccionou um cursinho, frequentado por diversos gravadores entre os quais o Humberto Marçal, mais tarde, o impressor de serviço para as edições de serigrafia tal como já acontecia com as restantes técnicas”.

Portanto, quando apareceu o Dacos outros artistas também começaram a experimentar: o Humberto Marçal, a Maria Gabriel, o José Augusto, e tal.

Mas foi tudo no mesmo ano? Porque o curso também foi em 1970.

Não foi tudo no mesmo ano.

Eu entrei em 68 na Gravura; comecei com bolsas da Gulbenkian na gravura em metal, na calcografia, com a orientação, na altura, da Alice Jorge e do João Hogan. Depois, em 70, nós começamos a brincar..., porque era tudo muito artesanal; os quadros eram de madeira.

Era material que faziam?

Mandou-se fazer, a um carpinteiro, uns quadros de madeira. As redes eram esticadas por nós; eram esticadas, e depois, agrafadas.

Qual era o material utilizado para as redes?

Eram redes normais, de seda ou *nylon*, redes normais. Está a ver, aquilo esticado à mão, era uma chatice. Então, os meus trabalhos, particularmente os dos círculos, tinham muitas imperfeições, porque aquilo era perfeitamente artesanal.

Mas essa obra é uma litografia, não é? Essa que tem aí.

Estas [outras] duas são serigrafias.

Mas a dos círculos é litografia [Jogo L-I]?

Sim, mas também fiz serigrafias dentro dos círculos — posso mostrar-lhe que estão ali. Mas, fazer serigrafias com uma rede esticada à mão que, quando se passa a raclete, tem tendência a [dar de si], não estando bem esticada, a rede dá de si; quer dizer, para fazer acertozinhos, para aquilo bater certinho, está a ver a chatice.

Esta [Jogo L-I] é lito; o Marçal é que era o mestre, ele é que imprimiu. Mas, na serigrafia, a gente tirava vinte para aproveitar dez; fora os entupimentos da rede e mais não sei o quê.

Que tintas é que utilizavam para imprimir?

Na altura usávamos tinta da *STAG*.

Mas era já tinta específica para serigrafia?

Era, era. Sim, sim, já havia. Para serigrafia comprávamos na *STAG* (que era ali [...]) quando se começa a subir as Amoreiras, logo aquela à esquerda, na primeira à esquerda, que vai dar ao centro comercial, acho que é a D. João V).

Como é que se chamava a loja?

STAG. Era a *STAG* que nos fornecia. Mas também havia uma outra casa, no Arco do Cego, que era a..., agora não me lembro. [...] Mas comprávamos mais na *STAG*; eles é que nos vendiam as tintas e o diluente, que era o *white-spirit*.

Conseguiam reaproveitar as sedas, ou cada seda que usavam ficava inutilizável?

Não, não, aproveitávamos sim. Mal de nós. As redes são sempre reaproveitadas, a não ser quando ficavam com algumas partes entupidas, o que era uma chatice. Era um bocado doloroso...

O processo de preparação da seda era directo?

Quando nós começámos, passámos três fases, três fases: a mais primária (não sei se já ouviu falar) era com o *stencil-verde*. O *stencil-verde* era uma película auto-aderente, verde, tipo *stencil*, a qual nós recortávamos. Por isso só dava para fazer coisas lisas.

Isso talvez, em parte, justifique o interesse na serigrafia por muitos artistas geométricos.

Não, mas eu já estava, eu já estava na geometria.

Mas no início da serigrafia muitos dos artistas faziam geometrismo.

Sim, todos nós: o Fortes era geométrico, embora com figuras orgânicas, [...] não eram figuras geométricas, geométricas, mas eram tudo superfícies lisas; o Pinhão é o que se sabe, também; eu é o que se está a ver; o Rosa também. [...] Portanto prestava-se, porque a serigrafia não era para fazer texturas; texturas eram para o metal, para a litografia.

Mas nós começamos com o *stencil-verde*, aquilo era assim: era recortado, depois tinha uma película, era uma película aderente — já lhe digo como é que aderiu à rede.

[...]

O *stencil-verde* punha-se por fora?

O *stencil-verde* aderiu-se à rede, primeiro, por fora, claro. Tinha que ser como em qualquer dos processos [serigráficos], para cada cor, uma rede, como é evidente. O *stencil* era a matriz para uma cor. Recortava-se o *stencil* — por exemplo, recortava os círculos —, depois [...] punha-se uma esponja, e punha-se o quadro por cima. A esponja, que tinha uma espessura mais alta que a altura do quadro (do chassi), era colocada por baixo, para a rede ficar bem esticada, para fazer pressão na rede. Depois, por cima do quadro, portanto, do lado de fora, metia-se o *stencil*.

A esponja era para, de alguma forma, a superfície ser maleável e não ferir a rede?

Não, era sobretudo para ficar a rede *ali*, sobre pressão — já vai ver o resto da operação e já vai entender a razão da esponja. Punha-se o *stencil*, depois tirava-se a película protectora, uma película transparente, depois passava-se... Estou a dizer mal, a película tirava-se no fim. Punha-se o *stencil* e depois passava-se um ferro.

Um ferro de engomar?

Um ferro de engomar, não muito quente, para a película aderir. Por cima da película, ainda com a protecção por cima, para a película aderir. A película tinha de estar perfeita, claro, não podia ficar enrugada.

Se estivesse muito quente estragava o *stencil*?

Não podia estar muito quente podia queimar a rede. Portanto, uma temperatura média, para a película aderir; depois de a película ter aderido é que se tirava a protecção [...]. Mas, antes de fazer a aderência, tinha que tirar o que era para abrir.

Isso é a primeira coisa que se faz?

Se, por exemplo, desenhava um círculo, primeiro tinha que [recortar esse desenho] para, depois, a rede ficar aberta onde era para passar a tinta [...]. Depois, então, é que fazia a aderência do *stencil* já com as aberturas do desenho.

E estava pronto?

E estava pronto para imprimir.

Depois, com o imprimir, o *stencil* não ia saltando?

Não, porque está do lado de fora, está de fora; se estivesse do lado de dentro, ao passar a raclete, ia o *stencil* todo atrás. Estava por baixo.

O que eu perguntava era se o *stencil* era resistente para fazer por exemplo uma edição muito grande.

Não sei, as nossas edições eram pequeninas, fazíamos dez, vinte provas.

Normalmente imprimiam em grupo, ou cada um trabalhava por si?

Não. Normalmente, na serigrafia, o ideal é duas pessoas. Duas pessoas para despachar: uma passa a raclete, a outra levanta o quadro e tira o papel. Pelo menos, uma para tirar e por o papel, e outra para levantar e baixar quadro e imprimir.

Os trabalhos eram todos impressos na Cooperativa?

Na Cooperativa, foi lá que nós começámos.

Nunca chegou a ter um espaço seu para trabalhar em serigrafia?

Cheguei mas noutra situação: eu fui professor durante trinta anos, estou aposentado há quatro anos, nos últimos vinte dos quais (agora vamos voltar à serigrafia) — aliás, no meu currículo mais actualizado tinha lá isso...

Foi professor dos cursos de serigrafia do IADE, em 1973?

Eu dei também um curso de serigrafia no IADE 73. Foi só um.

Em quê que consistia esse curso?

O curso era integrado nos cursos do IADE, mas foi apenas um curso.

Era a serigrafia aplicada ao design, ou um curso para a realização de serigrafias artísticas?

O curso foi livre, não foi nada integrado no design, foi livre. Foi uma experiência. O António Quadros é que me chamou para dar o curso [...].

Mas era para os alunos do IADE ou era de entrada livre?

Para os alunos. Eles faziam os bonecos que queriam. Mas foi só um curso, depois deixei.

Agora, onde eu fiz vários cursos, uns cinco ou seis (agora de volta ao ensino, portanto, eu fui professor durante trinta anos, nos últimos vinte aqui em S. João, no liceu de S. João [...]) aprovados pelo Ministério da Educação, no Centro de Formação de Professores do Concelho de Cascais, que tinha sede precisamente lá na Escola de S. João [...]. Esses cursos faziam parte dos cursos de formação dos professores. Portanto, dentro do leque, à margem das aulas, havia montes de cursos de formação — a serigrafia era uma coisa à parte, era uma coisa giríssima e diferente.

[...]

Estava a dizer-me sobre as três evoluções técnicas da serigrafia, ocorridas na Gravura.

O *stencil-verde* foi a mais rudimentar, não durou muito tempo.

Até quando durou essa técnica? Os primeiros anos?

Não sei. Anos não, meses, se calhar. Sim, meses ou um ano. Dentro dos meus quatro anos de experiência..., talvez o primeiro ano. Sim.

Depois houve outro processo que eu só utilizei uma vez (não me dei muito com aquilo), chamado de película *Five-star*. Era uma película vermelha, que tinha que ser tratada, *dentro*, em câmara escura.

Porque era sensível á luz?

Era sensível à luz, e era também uma película aderente à rede.

Então o processo era o mesmo? Não podia ser.

Não. Era pelo processo fotográfico. Era pelo processo de sensibilização com a luz.

Portanto, em vez de ser com uma emulsão fotossensível era com essa película?

Pois, a emulsão só vem depois, é a parte final.

Essa película também aderiria.

Depois sensibilizava-se com a luz?

Sim. Era feito com sessão de luz em câmara escura, mas, como lhe digo, eu, esse processo, não estou muito a par. Fiz, uma vez só, uma coisa mas também acho que foi com ajuda do Sérgio ou do Vítor, não sei... [...].

O que realmente se fez muito, e ainda hoje se faz — ainda hoje se faz e perdurou — é o processo com as emulsões. Normalmente, usávamos (também da *STAG*) a *série-7*, azul, que depois era misturada com uma parte de dicromato de amónio, um pó amarelo que tornava o azul esverdiadinho. Era o dicromato de amónio que tornava a emulsão sensível.

Então, tirando a possibilidade de utilizar tintas de água, pouco mudou desde esse tempo.

Pois, precisamente. Os cursos que eu dei na escola já foram todos com tintas de água.

[...]

[Visualizando o catálogo — *Man: um percurso 1959/2004*, Centro Cultural de Cascais, 2004.]

Eu agora vou-lhe mostrar o catálogo da minha retrospectiva em 2004. Normalmente faço retrospectivas de cinco em cinco anos: fiz aos trinta na galeria Tempo; aos trinta e cinco (aonde é que eu fiz?), aos trinta e cinco foi ali na [?]; depois, aos quarenta foi nas Belas-Artes; quarenta e cinco, foi agora no Centro Cultural [de Cascais] — que é este catálogo, “Um percurso de 1959 a 2004”.

Esta é uma litografia?

Esta é litografia também.

E esta?

Isto é pintura.

Mas deve ser da mesma época?

Sim, é 74. Não isto é anterior, deve ser 72... não, é 70. Isto é dos primeiros. Os círculos, eu comecei pelos círculos — está a ver, isto é 70. Depois, em 71, entrei com o quadrado; depois a dispersão do quadrado; depois é que deu origem ao cubo. Eu já lhe mostro algumas.

[...]

[Visualizando o catálogo — *Man: obra gravada 1970/74*, Gravura-Cooperativa de Gravadores Portugueses, 1998.]

Está a ver, Joana, eu estive aqui com esta conversa toda e está aqui tudo explicado. Olhe está aqui...

Aonde é que eu posso arranjar este catálogo?

Vai levar isto.

Ah, obrigada.

Está a ver, está aqui tudo explicadinho: “Começámos pelo stencil verde que recortávamos a x-acto e aderíamos á rede, depois de humedecido...”, tinha que ser humedecido primeiro. [...] Primeiro humedecia-se a rede com a esponja, e depois é que se metia o *stencil*. O *stencil* tinha uma espécie de cola, tipo goma-arábica.

A cola estava seca e precisava de ser humedecida?

Aquilo era como se fosse uma goma-arábica, ou da família; era parecido. Com a rede humedecida metia-se o *stencil*, depois, o ferro era para fazer a aderência. Tudo o que eu lhe estive a dizer está aqui escrito: “Era um processo que só permitia manchas lisas, o que se ajustava bem ao meu tipo de proposta estética, de raiz geométrica e gráfica. Alguns de nós experimentaram também colas para criar efeitos texturais”, isto era já os *faits-diversitos*. “Passamos à película five-star”, que eu lhe falei, “... de seguida, à série 7, um líquido pastoso azul ao qual tínhamos que adicionar uma percentagem de dicromato de amónio, líquido amarelo que, logicamente, tornava a emulsão esverdeada. Depois era espalhá-la na rede com uma pequena raclete, secá-la, montar o quadro juntamente com o acetato, a esponja e o vidro por debaixo da potente lâmpada de vapor de mercúrio que nos encadeava o olhar, controlar o tempo de sensibilização...”.

“Iniciávamos, então, a fase de impressão, a mais complexa e problemática, já que o deficiente processo artesanal utilizado numa mesa que não permitia o acerto infalível das cores, resultava em várias provas estragadas e o estarmos com o coração nas mãos sempre que passávamos a raclete pela tinta derramada no quadro, isto para já não falar nas transparências mal conseguidas e das vezes em que aquela resolvia entupir e deixar clareiras nas manchas impressas. Mas o mais doloroso era a lavagem das redes, que requeria um exaustivo esfregar com petróleo, «white spirit» e detergentes vários para remover toda a tinta e emulsão, esforço que me deixava desgastado para o treino de levantamento de pesos, que em alguns desses dias se seguia no Ginásio Clube Português,...”, eu saía dali e ia depois para o treino no Ginásio.

Estou a pensar nas complexas serigrafias do Sérgio Pinhão onde ele fazia aqueles degradês utilizando esta técnica.

Com uma mestria. Mas, quer dizer, os degradês eram realizados com a mesma rede: enquanto, por princípio, cada rede é uma cor, ele, na mesma rede... Ele começou também com experiências, e foi-se aperfeiçoando, ao princípio também lhe saíam umas borradas.

Em vez de por uma cor começou a por várias.

Exactamente. Tinha lá as aberturas do desenho e depois punha quatro ou cinco cores: deitava um bocado ali, mais um bocado ali e mais um bocado acolá. É evidente que aquele processo tinha um defeito...

As primeiras iam todas para o lixo, uma vez que as várias cores ainda não se tinham misturado em degradê suficientemente.

Pois, ainda não havia interpenetração entre elas. Pois, mas tinha um defeito, legalmente dito: ele não conseguia duas [serigrafias] rigorosamente iguais, pelo princípio legal das leis internacionais. Sabe, aquilo há leis: uma tiragem não pode ter mais de duzentas, e aquelas coisas todas. As suas serigrafias não ficavam iguais mas ficavam quase iguais; havia diferençaszinhas, era impossível que ficassem mesmo iguais.

Mesmo nas outras serigrafias há diferenças. Se fizer uma prova em calco-grafia, a outra que vem a seguir já não é exactamente igual.

Mas é diferente, ser uma cor só, é diferente, pode ter um bocado mais de tinta ou menos de tinta. Mas [nas serigrafias do Sérgio Pinhão] só se notava bem se ele pusesse, *assim*, todas umas ao lado das outras, [...] de resto nada. Mas é realmente uma mestria extraordinária. O Sérgio Pinhão realmente foi fantástico.

Portanto, a sua serigrafia começa com estas imagens dos círculos?

Os primeiros círculos que eu tenho, e posso mostrar-lhe aqui algumas.

Não tem imagens das suas serigrafias todas?

Fotografias? Tenho algumas, mas são fotografias mazinhas.

[...]

Esta [man006], *aqui*, foi na transição. Mas eu vou-lhe dar o catálogo e lá tem. Isto é a transição dos círculos para o quadrado, aqui entra o círculo e o quadrado, depois passo ao quadrado quadrado. [...] Lá está, uma tentativa de transparência, lá com o gelezinho, e tal. Mas isto não é cem por cento bem feito, está a ver, as tiragens disto eram mínimas.

Esta é de dez. Mas isto são provas de artista ou é a tiragem mesmo?

Isto era tudo provas de artista, neste caso foi.

Foram dez provas no total, então?

Foram dez. Mas, às vezes, fazia três ou quatro provas de artista y depois fazia mais dez de tiragem normal.

Não era assim muito certo?

Não. Quer dizer, é mais complicado quando é uma tiragem industrial, digamos, aí é preciso ter cuidado [...], numa tiragem (no máximo de duzentas, que é o que deve ter) não pode ter mais de dez por cento de provas de artista.

Esta [man001] é uma prova de artista, tem trinta provas de artista.

Mas essas foram as tais que foram impressas...

Esta foi impressa pelo técnico da Damaia [Carlos Lacerda]. Depois é que começaram a trabalhar também com o António Inverno.

Quem era o técnico nesse *atelier* na Damaia?

Não sei, o nome não sei. Nunca lá fui, conhecíamos-lo pelo técnico da Damaia.

Esta, por exemplo, está reproduzida no catálogo. Era o técnico da Damaia. Eu nunca fui à Damaia. A calcografia e a litografia era o Marçal que imprimia, o Humberto Marçal, a serigrafia, depois mais tarde, depois de eu ter saído de lá, não sei se ele chegou a fazer algumas edições de serigrafia, não sei. Actualmente fazem...

[...]

Como lhe digo, eu estive lá de 68 a 74, depois de 74 afastei-me mesmo.

Muitos artistas fizeram o mesmo.

Mas eu afastei-me, no meu caso, não foi por estar chateado. Pronto, resolvi, foi um ciclo que se fechou, e agora vou mas é atirar-me para a pintura.

[...]

Portanto, a sua primeira serigrafia terá sido aquela que me mostrou.

Não, não. A primeira não é aquela.

Como iniciava o seu processo para a realização de uma serigrafia? Fazia uma maquete, um estudo?

O meu trabalho é todo elaborado anteriormente, quando vou para a tela já sei o que vou fazer, há todo um estudo. É tudo um bocado mental. Na serigrafia, eu fazia um projecto, desenhado (desenhado, quer dizer, com o essencial), com estudo de cor, e tal.

E durante o próprio processo de impressão?

Às vezes durante o processo pode haver imprevistos, mas normalmente não havia muitos imprevistos; nas minhas coisas não há assim muitos imprevistos. Está fixado — esta, *aqui*, vai ser amarelo, *aqui* azul —, era tudo muito simples. Esta [por exemplo] tem duas ou três impressões, não é as cinquenta nem as sessenta para reproduzir uma coisa no Centro Português de Serigrafia.

Isso é quase impossível uma pessoa fazer sozinha.

Mas isso é para reproduzir quadros. Eles produzem coisa que são dezenas de impressões, mas, também, é tudo automático, com os braços automáticos.

[...]

[Visualizando o catálogo — *Man: um percurso 1959/2004*, Centro Cultural de Cascais, 2004.]

Esta [man003] também é serigrafia, estas são das mais básicas. Isto tem uma sequência: comecei nos círculos, aqui já é a passagem círculo/ quadrado.

Esta [man003] tem duas cores?

Tem mais que duas. Tem o mesmo violeta mas depois tem três amarelos diferentes.

Pois tem, vê-se que dão uma transparência diferente. Aqui vê-se.

Este é mais claro, mais baixo, e este é diferente.

Este tem duas cores.

Esta [man004] fiz duas vezes: fiz uma só com o preto e branco, só com impressão a preto; e, depois, fiz outra em que dei um corpo mais objectivo ao cubo, na percepção do cubo.

Isto também é serigrafia. Esta [man005] já é da fase dos cubos.

Esta [man005] foi editada por si?

Sim, sim. Estas são algumas das que eu tenho, está a ver, tenho aquelas todas, agora estar a tirar aquilo é complicado.

[Visualizando imagens fotográficas das serigrafias.]

Eu tenho aqui fotografias, tenho um ficheiro, mas a qualidade fotográfica destas coisas não é nada boa.

[...]

Esta também é serigrafia?

É, esta acho que foi a primeira.

Foi a primeira de todas?

Sim. Isto é uma coisa básica.

Tem duas cores também?

Não, é só uma. Isto como fotografia não presta. Depois tenho aqui dos cubos mas está ali no catálogo também.

[...]

Acha que ter uma lista das suas obras serigráficas completa era muito difícil?

Não, não. Uma relação, agora as serigrafias é que é pior.

[...]

Aqui nós fazíamos projecto para a serigrafia, mas isto eram coisas muito simples, coisas com três, quatro impressões.

Portanto, estas aqui já não foram impressas por si?

Não, estas foram feitas pelo sujeito da Damaia.

Então só imprimiu as primeiras?

[...]

Serigrafias são estas três, depois há uma série daquelas dos círculos mas não tenho fotografias. Posso fazer uma ligeira lista, se calhar não totalmente rigorosa mas aproximada do que é que eu fiz em serigrafia.

Aqui ainda tem mais esta [man002]. Esta é serigrafia e tem o par dela [man001].

Com quantas cores é que imprimiu?

Esta [man002] tem três cores. O amarelo, este terra e este terra esverdeado. E isto é sobreposição.

Vamos tentar fazer uma lista das obras, pelo menos aproximada.

A primeira era aquela que me mostrou há bocadinho.

Mas aquela não conta, aquela não vou pôr. Há duas ou três que não são nada.

São experiências apenas para experimentar a técnica.

Sim. [A serigrafia] começou a ganhar algum corpo quando comecei a fazer a sobreposição dos círculos, porque antes não interessa nada.

Vamos fazer assim — quer escrever? —, então, vamos começar do princípio: *S* era só serigrafia; depois *QS*, nesta fase o *Q* era do quadrado. Ponha assim: *Jogo S1, S2, S3* — sobreposição de círculos [...] — eram de 50x70 cm.

Serigrafias ao todo, assim grosso modo são: estas três, só com círculos; depois esta [man006] que é a passagem círculos/ quadrados — são quatro — que esta é *S4*; depois há um *S5*; esta é um *S6* [man003] (o *S5*, assim de repente, não me lembro qual é) — são seis. Depois dentro do *QS*, há o *QSI* [ma004] e o *QSII*; por acaso essas até estão engatadas (é um pormenor), esta devia ser a *QSII* porque a *QSI* não tinha o vermelho, era só nesta versão. Portanto, seis. Duas destas dos cubos — oito; depois há duas destas, há esta [man005] e há outra que é quase o negativo dela — são dez —, o *QSIII* [man005] e o *QSIV*. Estas duas, [man001 e man002], de edição da Gravura — doze.

Portanto, tenho doze serigrafias. São doze serigrafias.

Estas foram impressas por si?

Foi tudo impresso por mim, menos essas duas, [man001 e man002], o resto foi tudo impresso por mim. As outras dez foram impressas por mim, as últimas duas é que não. Aliás, essas nem se chamam *Jogo*, chamam-se *Desestrutura* e foram, depois, a passagem para a pintura.

